
ديسمبر ١٩٩٩
العدد ١٧٢

مجدى حسنين : ناصية القلب الأخضرانى

جونتر جراس : الطبلة الصفيح وطبلة نوبل / السينما الإسرائيلية : الفلسطينيون ويهود الشرق / ألف عام من عدم تحرير المرأة / كتابة أصلان ومعرفته / الواقعية والقومية عند السجينى / رسالة إلى إنجى أفلاطون /

كشاف (أدب ونقد) ١٩٩٩

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني

التقدمي الوحدوى/ديسمبر ١٩٩٩

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف الفنان:
محيى الدين اللباد
لوحة الغلاف: بورترية « مجدى حسنين »
للفنان جمال حسنين
الرسوم الداخليه للفنان: يونس البحر

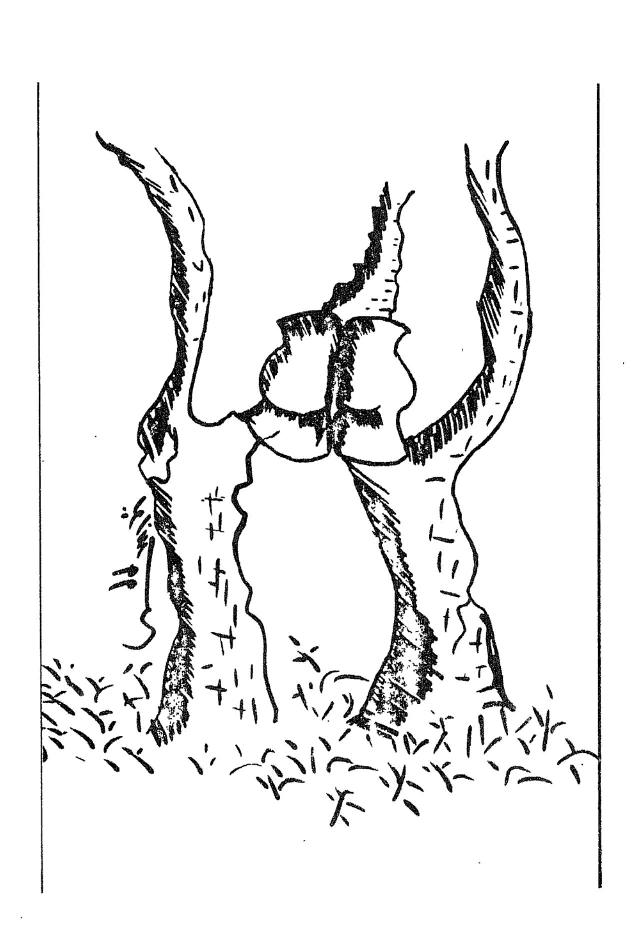
(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

أعمال الصف والتوضيب الفنى: نسرين سعيد ابراهيم
مؤسسة الأهالى

المراسلات: مجلة أدب ونقد ١/ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى» القاهرة- ت ٢٨/٢٩ /٥٧٩١٦٢٧ فاكس: ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولار للفرد- ٦٠ دولار للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم الأهالى -مجلة أدب ونقد.

المحتويات



أول الكلام : مجدى

لماذا يلاحقنا الموت بهذا العناد والتصميم ويختطف منا الأشد حساسية الطيب الجميل «مجدى حسنين» الزميل والابن والقاص والإنسان لأعود من رحلة طويلة لخارج البلاد فأجد صورته فى الصفحة الأولى فى الأهالى ولا أصدق أنه قد رحل وأظل أنادى كل زملائى .. تعالى يا «مجدى» خذ يا مجدى ، وأناديه أين أنت يا مجدى وكأنه عنادى أنا فى مواجهة الموت السافل..

سوف نبكى طويلا .. فلم يكن ذلك الولد الجميل عاديا يأتى إلى الدنيا ويمضى بلا أثر دون أن يشعر به أحد، كان عاصفة مكتومة من الأفكار والأحلام والرؤى التى لم يتوافر له الوقت لإنضاجها وإهدائها للحياة وإضاءة ذلك الواقع المر الذى أجهده الصراع ضده ، كان يصارع من أجل لقمة العيش مثل الغالبية العظمى من أبناء جيله الذين أحبوا الثقافة واختاروا الصحافة مهنة، فالكاتب الروائى أو الشاعر أو المفكر الناقد فى بلادنا لا يستطيع أن يعيش بعد من نتائج قلمه ، وهناك روائيون وشعراء ومفكرون قدموا للحياة الثقافية ما يزيد على العشرين كتابا لكنهم لا يستطيعون مع ذلك أن يعيشوا على الكتابة ولابد لهم من مهنة أخرى يعيشون منها ، وغالبا ما تكون الصحافة هى الأقرب إليهم إذا لم يكونوا آكاديميين .

وأوضاع الصحافة فى مصر ليست خافية على أحد سواء من ناحية تكدس الصحفيين فى المؤسسات القائمة بالفعل والتزاحم غير الصحى بينهم إضافة إلى الوساطة والمحسوبية وأحيانا الرشوة ،وهى جميعا عوامل تلعب أدوارا ليس نادرا ما تكون حاسمة فى الصعود والهبوط بل وحتى فى مجرد إتاحة الفرصة الأولية للعمل فى هذه المؤسسات التى تصل ميزانياتها إلى مليارات الجنيهات وتسيطر عليها الحكومة ليكون الولاء السياسى لها مطلبا ضمنيا.

أما عن العمل فى أجهزة الاتصال الجماهيرى المرئى والمسموع فإن الفرص أيضا ضيقة رغم الاتساع اليومى للقنوات والمحطات لأنها شأنها شأن العمل فى الصحافة تحتاج بدورها لوساطات صغيرة أو كبيرة وتخضع للهيمنة الحكومية أو هيمنة النفط سيان.

وتلعب القيود على الحريات التى تصل أحيانا لأد الخنق دورا فى حياة المثقفين الذين اختاروا أن يتواصلوا مع مجتمعهم عبر الكتابة ورفضوا

الارتزاق أو اللعب على الحبال أو المشى مع الرائج النفطى حيث تتسع إلى ما لا نهاية مساحة التعبير بينما تضيق حريته إلا فى نقد الآخرين..

هكذا تعذب« مجدى حسنين » طويلا قبل أن يحصل على مكان فى جريدة« الأهالى » التى تعجز لأنها أسبوعية ولأنها فقيرة -عن استيعاب عمالة صحفية واسعة وقبل أن يعين رسميا كمحرر فى « الأهالى» ليحصل على عضوية نقابة الصحفيين عمل سكرتيرا لتحرير « أدب ونقد » وكانت لنا سنوات من التعاون البناء والحنون ، ونشر أول قصصه على صفحات المجلة وكان فخورا بذلك، ولكنه لم يستطع أن يواصل العمل معنا بهذا الأجر التافه هو صاحب الأسرة المكونةمنه مع« حنان » و« محمد » و« منة » ، ورأس القسم الثقافى فى « الأهالى » وأخذ يراسل بعض الصحف العربية خاصة صحيفة « القدس » التى تصدر من لندن لكى تواصل أسرته حياة لائقة وبقى مع ذلك يسكن فى« قليوب » فى محافظة القليوبية بالقرب من القاهرة يخرج من بيته فى أول النهار ليعود إليه فى آخر الليل مجهدا ، وإننى لاتساءل كيف وجد الوقت ليكتب هذه القصص الجميلة التى اخترناها « للديوان الصغير » فى هذا العدد..

هذه سيرة عابرة «لمجدى» صديقنا الجميل الذى رحل ولكنها ليست نادرة بل أكاد أقول إنها سيرة جيله من البنات والصبيان- فأنا فى الحقيقة لا أستطيع أن أراه إلا ابنى الوديع- هذه السيرة المرة التى يلعب الاهدار والتبديد فيها الدور الرئيسى ، ومن يدرينا لعل التلوث الهائل الذى يلف مصر معنويا مادياً قد عجل بقدره إذ يقول الاخصائيون أن هناك كل عام أحد عشر ألف حالة أزمات قلبية حادة ، وتسعة آلاف حالة موت مبكر تحدث فى مصر كل عام بسبب تراكم التلوث، فهل كان« مجدى» واحداً من ضحايا الاحباط والسحب السوداء التى ظللت العاصمة وما تزال تظللها بين الحين والآخر . أى واحدا من ضحايا سياسات العجز والهوان . وتقييد حريات الشعب.

لن ننساك يا مجدى .. لن ننساك..

كثيرا ما نقول لأنفسنا ذلك حين يرحل عزيز لكنك لست عزيزا عابرا.. فالعابرون كثر.. أقول لك شيئا .. مضى فى هذا العام تحديدا فى ٣١ أكتوبر منه ثمانية وعشرون عاما منذ موت شقيقى وصديقى القاص« وحيد النقاش » الذى عاش بيننا كنسمة عذبة حانية، ولا يمضى أبدا يوم واحد دون أن أتذكره حتى ليخيل إلى أنه الآن.. حالا .. فى لحظة شوق غامر سوف يطرق الباب ويدخل يهدينى ابتسامته الحانية وفى عينيه اللتين يخيل لك من شدة صفائهما وعمق خضرتهما أنهما مغرورقتان دائما وأبدا بالدموع فيهما سؤال .. وأقول لنفسى

« لعلنى جننت »
فيا أيها الحزن مهلا..
أنقل عن قصتك حديث « الحجرات المتربة ».
« أخذته من يده، وقدمته للذين تحبهم
وقالت لهم:
هو ذاك زرقة الجبل ساعة المغيب ، دفء الكتفين من برد الصيف ، رذاذ سماء القاهرة ليلة رأس السنة، مولد السيدة، كوب البرتقال تحت كوبرى غمره ، شفاء الوجع وصبر السنين ».

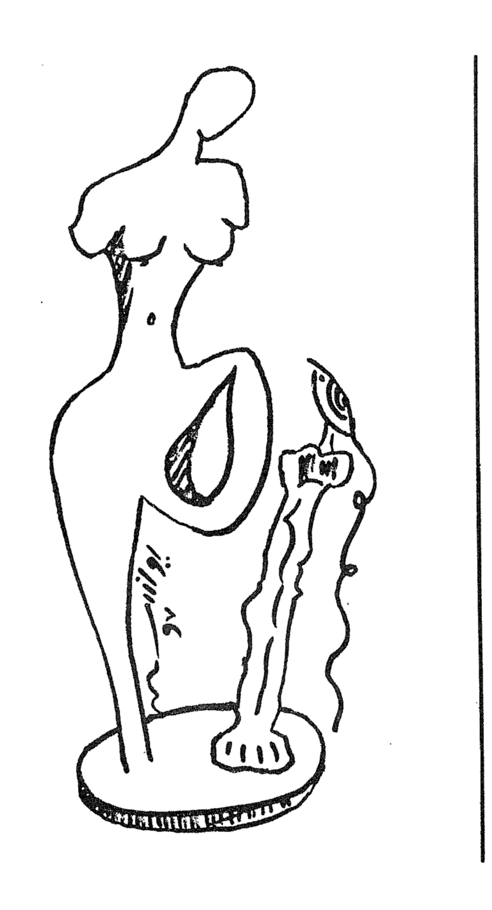
هو ذا «مجدى» الحاضر أبدا رغم أنف الغياب وسيظل حاضرا ،واحدا من أبناء جيل جرى تهميشه بقسوة بالغة ظل يحلم بالتحرر الوطنى بعد كل الانكسارات ويرى فى إسرائيل عدوا شرسا رغم كل المساومات، ويكافح من أجل العدل رغم توحش الرأسمالية وهجوم الطفيليين الكاسح ، ينجب أطفالا ويحلم لهم بغد أفضل فى مجتمع حر ، لكنه يرى كل أطفال الوطن أطفاله .. يرفض أخلاقيا أن ينغمس فى الأنانية الشائعة رغم أنه كان مضطرا دائما للدخول فى سباق .. سباق مع من؟ .. مع الزمن ،مع الفظاظة والقبح والسطحية والتفاهة لا ليحاربها وإنما ليتغلب عليها ليفضحها وليسهم فى إرساء قيم جديدة إنسانية عادلة وجميلة .

هكذ اختار النضال فى صفوف حزب التجمع منذ تفتح وعيه ، وكان عضوا نشيطا فى محافظة القليوبية التى جاء منها« خالد محيى الدين» رئيس الحزب ، وأخذ فى فترات الركود والترهل ينسحب إلى داخل نفسه ويلوذ بالكتابة الأدبية منصتا لقلبه العامر بأشواق التغيير والجمال .. عارفا بأن المسافة الضرورية بين السياسى والثقافى ليست تبريرا لتخليص الثقافى من السياسة ، فهناك ثقافة محافظة تقليدية ورجعية وثقافة جديدة تقدمية وديمقراطية تتصارعان وفى الحالتين تلعب الثقافة فى العمق دورا سياسيا ، لكن الفلسفة البراجماتية والاتجاهات الذرائعية السائدة أسهمت فى تشويه الوعى وتزييفه حول الدور السياسي للمثقف مباشرا كان هذا الدور أو غير مباشر وظل مجدى منفيا مثله مثل كل الذين اختاروا بقلوبهم حتى قبل عقولهم أن يهبوا حياتهم لمشروع التقدم والعدل ، ومثل آلاف الموهوبين فى وطن يأكل أبناءه المخلصين الطيبين ويهدر إمكانياتهم بينما يطلق حكامه الشعارات الجوفاء ويصدقون دعايتهم..

الخسارة إذن أعم وأشمل من مجرد فقدان عزيز أحببناه..

فوداعا يا مجدى.

فريدة النقاش



كتب

السينما الاسرائيلية

الشرق/ الغرب. وسياسات التمثيل (١)

تأليف: إيللا شوهات
ترجمة وعرض : أحمد يوسف

مقدمة:

لأن إسرائيل تقف على أرض من الصراعات والتناقضات بين العديد من الثقافات واللغات والتقاليد ، فإن السينما الإسرائيلية ذاتها تجسد هذه الصراعات والتناقضات التى تدور بين الطبقات الاجتماعية المتصارعة ،كما تدور بين التيارات السياسية والأيديولوجية المتشابكة . إنه الصراع الذى يتأثر فى الجانب الأكبر منه بالمواجهة بين إسرائيل والعرب بشكل عام ،وبين إسرائيل والفلسطينيين بشكل خاص، لكنه الصراع الذى يتأثر أيضا بالتوترات بين اليهود السفارديم ذوى الأصول الشرقية ،واليهود الاشكيناز المنحدرين من أصول عرقية غربية ، وهو الصراع بين ما هو دينى وما هو دنيوى،وبين «اليسار» و«اليمين» .فالمجتمع الإسرائيلى والسينما الإسرائيلية يتسمان فى جوهر وجودهما بالتناقض فى المشاعر والأفكار والتوجهات ، فعلى الرغم من أن إسرائيل تقع من الناحية الجغرافية فى الشرق ، فإن الهاجس السياسى المستحوذ عليها يظل دائما متوجها فى اتجاه الغرب .وعلى المستوى السياسى ، قد ينظر البعض إلى إسرائيل على أنها «وطن» ولدته إحدى حركات التحرير (تحرير اليهود بشكل عام ، واليهود الغربيين بشكل خاص) ، إلا أن الحقيقة أنها لا تشبه أبداً أيا من حركات تحرير دول العالم الثالث ضد الاستعمار ، فوجودها نفسه ليس إلا نوعا من الاستعمار ،وهى منذ ولادتها تعيش فى تحالف دائم مع الغرب ضد الشرق ،لأن الفلسفة الصهيونية التى تتبناها تقوم فى جوهرها على انكار الشرق ، وإنكار شرعية حركة تحرير أخرى حقيقية ، هى حركة التحرير الفلسطينية.

وإن هدف هذا الكتاب هو تقديم تفسير نظرى ونقدى متماسك ،من منظور الصراع بين الشرق والغرب ، أو بين العالم الثالث والعالم الأول ، داخل تاريخ السينما

الإسرائيلية، ولقد حاولت أن أتعقب هذا التاريخ بدءا من تلك الأفلام القليلة الأولى التى تم إنتاجها فى فلسطين عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عندما بعث كل من الأخوين لوميير،وإديسون، بالمصورين السينمائيين لتصوير شرائط «غرائبية» من الأرض المقدسة ، وعبر المحاولات الأولى للرواد السينمائيين اليهود (مثل ناثان أكسيلورد، وباروخ أجاداتى) الذين صنعوا أفلاما تسجيلية وجراند سينمائية فى العشرينات والثلاثينات ،وحتى ولادة سينما حقيقية بعد إعلان تأسيس دولة إسرائيل فى عام ١٩٤٨.

وفى الحقيقة فإن السينما الإسرائيلية ليس لها كيان كبير من ناحية عدد الأفلام ، فإنتاج الأفلام الروائية يتراوح حول مستوى العشرة أفلام كل عام عبر العقود الماضية ، ومع ذلك فإن هذه الأفلام تشكل طيفا واسعا من طرق المعالجات السينمائية ، والتى تبدأ بالطموح فى تقليد الأسلوب الهوليوودى مثلما هو الحال فى أفلام مناحم جولان ، وتنتهى بالأفلام الجادة ذات التكاليف المنخفضة لمجموعة «كايتز» أو «السينما الإسرائيلية الشابة» .كما أن هذه الأفلام- عندما ننظر إليها كأنماط سينمائية - تغطى مجالا كبيرا بين ما أسميه الأفلام «الوطنية البطولية» التى تدور حول تأسيس الدولة والدفاع عن بقائها ، وعبر الأفلام التجارية الناجحة من نمط «الكعكة اليهودية» (البوريكا) ، التى لا تنال ثناء نقديا كبيرا لأن النقاد ينظرون إليها باعتبارها كوميديات وميلودرامات عاطفية ،وحتى الأفلام ذات الطابع الشخصى الذاتى ، التى تتسم أحيانا بالوعى السياسى والاجتماعى داخل حركة «السينما الإسرائيلية الشابة».

لكن دراستى للسينما الإسرائيلية -فى كل تنويعاتها - تنصب دائما فى اتجاه الموضوع الرئيسى لها ، وهو المواجهة السياسية والحضارية بين الشرق والغرب . وإن منهجى التحليلى يحمل الكثير من التأثر بالمنهج الذى يقف ضد النزعة الاستعمارية بشكل عام (وهو المنهج الذى يتجسد فى معالجات فرانز فانون ، وإيميه سيزار ، وألبير ميمى)، لكن منهجى قد تأثر على نحو خاص باسهام ادوارد سعيد الذى لا يمكن الاستغناء عنه فى مثل هذه المعالجة ، وخاصة فى تحليله النقدى لنزعة «الاستشراق» التى تقوم من خلالها الحضارة الغربية بقولبة «الشرق» منذ فترة ما بعد التنوير ، فالنزعة الاستشراقية تنظر إلى الشرق كمجموعة من السمات والصفات التى لابد أن تنتهى دائما لصالح الغرب وضد الشرق ، لكى تبرر تفوق الغرب وممارساته العدوانية . لذلك فإن هذا الكتاب يهتم بتلك النظرة التى تجعل من الاستقطاب بين الشرق والغرب فى السينما الإسرائيلية وسيلة لإنتاج وإعادة إنتاج الأفكار حول تقدم وعقلانية وتفوق وإنسانية أحد هذين القطبين ،وهو بالطبع اليهود الغربيون ، بينما يكون التخلف والنقص والدونية والانحراف والخروج عن المألوف من نصيب الطرف الآخر، والذى هو بالضرورة الفلسطينيون واليهود الشرقيون.

وبالطبع ، فإن هذه الثنائية بين الشرق / الغرب تتسم بالتبسيط الساذج والانتهاء إلى نتائج مضللة ، فإن من السهل على البعض أن يقعوا فى إغراء المفهوم السطحى الضحل حول الشرق ، وتطبيق هذا المفهوم على كل المسلمين والعرب والعالم الثالث . لكن من جهة أخرى فإن اليهود أنفسهم قد يصبحون معرضين لهذه النظرة الثنائية التلفيقية ذاتها ، فالصهيونية السياسية تحمل معها تناقضا أصيلا ، وهى أنها تبشر بنهاية الشتات (الدياسبورا) ، وحيث تزعم أن كل اليهود سوف يجدون خلاصهم فى الشرق ، ليقيموا هناك دولة تتجه أيديولوجيا وسياسيا بكل طاقاتها فى اتجاه الغرب.

لذلك فإن هذا الكتاب يهتم بالاستخدامات السياسية لتجسيد هذه الثنائية بين الشرق / الغرب ، والتى تمارس تجلياتها داخل السياق التاريخى والثقافى والسياسى والاجتماعى ، أو بكلمات أخرى« سياسات التمثيل » لهذه الثنائية . وإن كلمة « التمثيل » فى حد ذاتها لها دلالاتها السياسية والجمالية ، فلقد تم انكار حق الفلسطينيين فى « التمثيل الذاتى » لأنفسهم ،وحيث إن الصهيونية -كما تجسدها إسرائيل- تحتكر لنفسها الحق فى الحديث عن فلسطين والفلسطينيين ،فإن الفلسطينيين (داخل إسرائيل) يجدون أنفسهم عاجزين عن تمثيل ذاتهم على المسرح الدولى ، وهو الأمر الذى ينطبق بشكل ما على اليهود الشرقيين داخل إسرائيل ، فهم قد لا يواجهون سياسات قمعية قاسية كتلك التى يواجهها الفلسطينيون ، لكنهم بدورهم لا يستطيعون ممارسة حقهم فى التعبير عن ذواتهم وتمثيل أنفسهم . فداخل إسرائيل ، وعلى مستوى الرأى العام العالمى أيضا ، يصبح الصوت المسيطر والمهيمن هو صوت اليهود الأوربيين بينما يتم قمع أو تجاهل صوت كل من الفلسطينيين واليهود الشرقيين.

ويمكن النظر إلى هذا التناقض من زاوية أخرى ، من خلال المواجهة بين العالم الثالث / العالم الأول ، فعلى الرغم من أن إسرائيل لا تعد بأية حال بلدا ينتمى إلى العالم الثالث ، فإن هناك سمات تجمعها مع هذا العالم . فعلى مستوى التوزيع السكانى ، يشكل الفلسطينيون عشرين بالمائة من السكان ، بينما يشكل اليهود الشرقيون حوالى خمسين بالمائة ، وهم اليهود القادمون - لا يزالون يحملون فى ذاكرتهم بقايا تراث- من بلاد مثل المغرب والجزائر وتونس ومصر والعراق وايران والهند ، والتى ما يزال ينظر إليها حتى اليوم على أنها من بلاد العالم الثالث . وبهذا فإنه يمكن القول إن سبعين بالمائة من السكان داخل إسرائيل ينتمون إلى العالم الثالث لذلك فإن الهيمنة الغربية داخل إسرائيل هى نتيجة لتميز أقلية عددية تقوم اهتماماتها ومصالحها على انكار ارتباط إسرائيل بالشرق أو العالم الثالث.

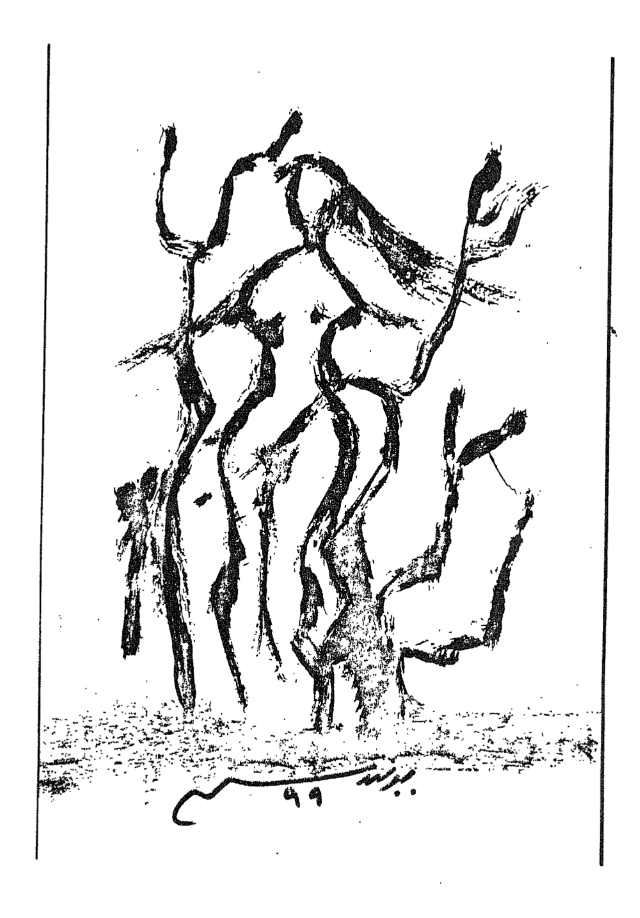
من ناحية أخرى ، فإن وضع السينما فى إسرائيل يشبه إلى حد كبير وضعها فى بلاد العالم الثالث ،حيث أنها تحاول فى الوقت الراهن الخروج من إطار السينما

«الأسطورية» التى تدور حول الأساطير المثالية لتأسيس الدولة، إلى نوع من التعدد والتنوع داخل الصناعة السينمائية. ومع ذلك فإن صناع الأفلام والنقاد يتحدثون دائما كما لو أن صناعة السينما الإسرائيلية تتخذ مرجعيتها من الصناعات السينمائية ذات البنى التحتية المتقدمة والتاريخ الطويل، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة. بالإضافة إلى أنه ليس هناك وجود حقيقى فى السينما الإسرائيلية لتلك النزعة التى تجدها فى سينما العالم الثالث، التى تحاول الانفصال عن النمط الهوليوودى فى الإنتاج والجماليات والنظرة السياسية.

لذلك فإن الوعى بالموقف المعقد داخل إسرائيل للتناقض بين الشرق / الغرب. والعالم الثالث / العالم الأول، هو أمر جوهرى لتحليل أسئلة مهمة مثل الكيفية التى يتم بها تمثيل الصراع العربى الإسرائيلى فى السينما، وكيف تطور هذا التمثيل عبر العقود، وإن بعض الأفلام المبكرة مثل «عمود النار» (١٩٥٩)، و«التل ٤٢ لا يجيب» (١٩٥٥)، تجسد روحاً وطنية مصطنعة تتجاهل تلك التناقضات الكامنة، حيث تصور الإسرائيليين كأبطال ضد العرب المجردين من الإنسانية، بينما تجد أفلاما متأخرة مثل «الخماسين» (١٩٨٢) و«رفاق السفر» (١٩٨٣) لا تلجأ إلى تلك الثنائية للصراع بين الخير والشر، وإنما تصور صراعا معقدا بين جبهات متعارضة لا تخلو أى منها من النزعة الإنسانية. فى الوقت ذاته، فإن «الشجيع» الإسرائيلى الذى جسدته الأفلام الأولى قد تراجع، ليفسح الطريق فى بعض الأفلام الأخيرة، مثل «قوات المظلات» (١٩٧٧) و«البندقية الخشبية» (١٩٧٩) و«جندى الليل» (١٩٨٤) لبطل يجسد فى شخصيته بعض الظلال الدرامية للقوة والضعف، وتنطبع عليه الملامح السلبية للحياة العسكرية.

وإن من القضايا الأساسية التى يدور حولها الكتاب مسألة التمثيل السينمائى لليهود الشرقيين، الذين يمثلون أغلبية السكان اليهود فى إسرائيل، والصلة بين الطريقة التى يتم تمثيلهم بها، وتلك التى يتم بها تمثيل «الشرق الآخر» (الفلسطينيين). وفى الحقيقة فإن اليهود الشرقيين- حتى عندما تراهم موجودين على الشاشة- يجسدون نوعا من الغياب، الذى يعكس بدوره طبيعة بناء المجتمع الإسرائيلى نفسه، حيث يتم إقصاؤهم بشكل واضح ومتعمد عن الصورة، وهو ما يعبر فى النهاية عن الوضع المتدنى الذى ينظر به اليهود الغربيون إليهم فى سلم الطبقات الاجتماعية.

وليس هناك من مفر من أن نستخدم فى مثل هذا التحليل مصطلحات سياسية، فعلى الرغم من أنه يمكن التأكيد على أن كل الأفلام -فى أية سينما- هى أفلام سياسية على نحو ما، أو أن لها بعداً سياسيا بشكل أو بآخر، فإن كل الأفلام الإسرائيلية بالضرورة، وبطبيعة وجودها، أفلام سياسية. ولذلك الأمر أسباب عديدة، فأولا وقبل كل شئ، فإن تأسيس إسرائيل كدولة- على عكس معظم الدول


٦٩

الأخرى -كان نتيجة لاضفاء شرعية القوة على أيديولوجيا سياسية هى الأيديولوجيا الصهيونية ، ولم يكن تأسيس الدولة نتيجة لتطور تاريخى متراكم عبر القرون . وإن الجدل الذى صاحب تأسيس دولة إسرائيل ما يزال فى الذاكرة الشخصية والتاريخية لصناع الأفلام (ولكى يكون الأمر أكثر وضوحا ، قارن ذلك بالذاكرة الشاحبة لمعظم الانجليز أو الأمريكيين حول« الماجنا كارتا » أو «إعلان الاستقلال» اللذين أصبحا ينتميان إلى تاريخ بعيد) .من ناحية ثانية ، فإن وجود دولة إسرائيل ككيان مستقل كان نتيجة لصراع شديد التعقيد حول امتلاك السلطة والأرض ،فكما يقول إدوارد سعيد فإن «التحرير القومى لليهود» قد أقام وجوده على« أنقاض» وجود قومى « آخر » . وإننى أرجو أن أنجح فى أن أفضح تلك النزعة الأسطورية فى الصهيونية ، بقدر ما أرجو أن أكشف عن وجهها الآخر ، عدما أجعل الصمت يتكلم ، وينطق بالمسكوت عنه فيها.

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يهتم فى جانب منه بمسألة «صورة» الفلسطينيين واليهود الشرقيين داخل السينما الإسرائيلية فقد حاولت فى منهجى أن أتجنب الوقوع فى فخ الصورة الأحادية التى تركز على الجانب الايجابى أو السلبى وحدهما من الشخصيات السينمائية الروائية . فاللغة السينمائية لا يمكن اختزالها إلى الشخصية أو الصورة ،كما لا يمكن تجاهل كل الدلالات الايديولوجية المتضمنة فيها ، بل إن من الممكن الوصول إلى حقيقة الشخصيات أو الصورة السينمائية ليس فقط عندما تركز على العناصر الموجودة فيهام ، وإنما على العناصر «الغائبة» التى تم حذفها منهما .كما أننى أوليت اهتمامى لمسألة توزيع الأدوار على الممثلين ، فيما يخص قضية «التمثيل الذاتى» ، فى محاولة لاكتشاف الدوافع الحقيقية وراء أمور قد تبدو ثانوية ، لكنها فى حقيقتها جوهرية مثل أداء الممثلين اليهود الغربيين لشخصيات اليهود الشرقيين ، بينما يقوم الممثلون الشرقيون بأداء أدوار الشخصيات العربية.

وليس من أهداف هذا الكتاب أن أقدم ترجمات لحياة المخرجين الإسرائيلين وأعمالهم الذاتية ، ولا أن أمنح الثناء أو أكيل الهجاء لهذا المخرج أو ذاك ، ولكن هدفى هو أن أقدم تحليلا نظريا ومنهجيا لتاريخ السينما الإسرائيلية . ولكى أكون أكثر تحديداً ، فإن تناولى يقف على أرض تحليل «النص» السينمائى ، فالأفلام ليست مجرد انعكاس للحظة تاريخية أو سياق اجتماعى ، ولكن الأفلام- كما يقول كريستيان ميتز- هى نص يحتوى على ثغرات تشارك السينما فيها وسائط فنية أخرى (مثل البناء السردى ،والشخصيات ، ووجهة النظر التى يتم من خلالها السرد) ، بالاضافة إلى ثغرات ثقافية وأيديولوجية (مثل مسألة «الهوية اليهودية» ، وأسطورة «جيل الصابرا» ،وما يعنيه مصطلح «إرهابى») . لذلك فانه لا يمكنك أن تفضل- على سبيل المثال -بين حجم الشخصية على الشاشة والزمن الذى تحتله من أحداث الفيلم(

وما يترتب على ذلك من تعاطف المتفرج أو عدم تعاطفه مع هذه الشخصية) ،وبين الوضع الاجتماعى لهذه الشخصية فى الواقع . ويمكنك عندئذ أن تعرف السبب وراء منح هذه الشخصية أو تلك ميزة اللقطات القريبة (الكلوز أب) ، ولماذا يتم إقصاء شخصية أخرى إلى خلفية الكادر أو الأحداث ، ولماذا تصبح شخصية هى« الفاعل» ، بينما شخصية أخرى هى« المفعول به» .فالسياسة وجماليات السينما لا ينفصلان أبدا ، مثلما لا ينفصل النص السينمائى عن السياق التاريخى الذى يظهر فيه.

من جانب آخر ، يعتمد منهج الكتاب على المقارنة بين الأفلام والنصوص السينمائية ، وبعضها البعض ، أو بين الأفلام والنصوص غير السينمائية (الأدبية أو السياسية) التى مارست تأثيرا عليها . لهذا فإن عديداً من الأفلام التى يتناولها هذا الكتاب يمكن النظر إليها على أنها نصوص «صهيونية» ، ليس فقط لأنها تترجم الأفكار الصهيونية على نحو سينمائى بصرى(على سبيل المثال، فالصهيونية تزعم أنها« تجعل الصحراء تزدهر بالزهور » ، وهو ما قدمته بعض الأفلام الإسرائيلية على نحو حرفى) ، وإنما لأن هذه الأفلام هى فى جوهر وجودها ترجمة شديدة الوفاء للأفكار الصهيونية.

من جانب ثالث ، فإن منهج التناول فى هذا الكتاب يعطى أهمية لإدراك العلاقة بين النص السينمائى والسياق التاريخى ، فالأفلام تتغذى على الثقافة السائدة وتتشكل بواسطة التاريخ وتتأثر بالأحداث . وإن الحاجز الذى يقيمه البعض بين النص والسياق أو بين «الداخل» و«الخارج» ، هو حاجز مصطنع، لذلك فإن من المهم رؤية السينما الإسرائيلية فى سياقها بكل أبعاده التاريخية والاقتصادية والثقافية ، وهو ما يفسر الدور المتزايد للدولة فى توجيه أو دعم الصناعة السينمائية ، أو تأثر الأفلام الإسرائيلية بالأحداث الجارية ، لذلك فإنه يمكن فهم النزعة الذاتية التى ظهرت فى أفلام السبعينات والثمانينات ، وقدمت أبطالا لا منتمين يشعرون بالحصار والوحدة على أنّها تعبير مجازى أو رمزى ، ليس فقط عن الاحساس (المتوهم غالباً) من جانب المخرجين الإسرائيليين بالهامشية ، ولكنه أيضاً تعبير رمزى عن إحساس سياسى ينتاب المجتمع الإسرائيلى كله بالعزلة المتزايدة عن العالم . وإن الظهور المتكرر للقطة البحر فى نهاية العديد من الأفلام ، مثل «مواء القطط» (١٩٧٢)، أو «البندقية الخشبية» أو «ترانزيت» (١٩٨٠) يرمز إلى الرغبة الكامنة فى هروب هذا المجتمع عبر البحر إلى« الغرب» الأكثر تعاطفا.

وإن هذه العلاقة بين النص السينمائى والسياق التاريخى تظهر جلية فى لجوء السينما الإسرائيلية إلى أسلوب الاستعارة والمجاز والحكايات الرمزية . فالأفلام «الوطنية البطولية» من تاريخ هذه الصناعة تمثل حكايات رمزية تعليمية ، توجه كل اهتمامها إلى صياغة صريحة وواضحة للأفكار- الصهيونية ، من خلال شخصيات مثالية ذات بعد واحد ، وأحداث نمطية تتبع المنطق المحسوب بدقة لكى يوحى للمتفرج

الإسرائيلي بضرورة الالتزام بالقضية الصهيونية . وبالمثل، فإن ظهور أفلام « الكعكة اليهودية » (البوريكا) الكوميدية كان اشارة رمزية ، متوارية أحيانا ، وصريحة أحيانا أخرى ، للصراعات والتوترات العرقية ،والايحاء بامكانية التوفيق بين الجذور العنصرية المختلفة للطبقات في المجتمع الإسرائيلي ،حيث ترى قصة حب بين بطل وبطلة ، يأتي كل منهما من أصل مختلف ، لكن اجتماعها في النهاية ، وبعد العديد من التعقيدات الميلودرامية والمواقف الكوميدية ، يمثل رمزاً للرغبة في إنهاء التوترات العرقية وخلق تجانس اجتماعي.

وفي النهاية ، فإن منهج هذا الكتاب يولي اهتماماً بالمتلقي أو المتفرج ، فمن المؤكد أن التجربة السينمائية تتأثر بالضرورة بالوعي الثقافي والسياسي للمتفرجين ، الذين يتأثرون بدورهم بالسياق التاريخي في قضايا مثل معنى الوطنية ، أو الأصول العرقية والصراع الطبقي ، والعلاقة بين الرجل والمرأة داخل البناء الاجتماعي . وإن المضمون الأيديولوجي لأي فيلم يتوجه به صناع الأفلام بالضرورة إلى المتفرج من خلال اللغة السينمائية ، والمتفرج الإسرائيلي ليس كائنا مصمتا ومجرداً ، وإنما هو إنسان محدد بعينه ، رجلاً أو إمرأة ، من اليهود الغربيين أو الشرقيين أو من الفلسطينيين (داخل إسرائيل) ، من طبقة مسيطرة أو أخرى مقهورة . لذلك فإن من الضروري أن يضع المرء في الاعتبار وجود المتفرج ، واحتمال وجود قراءات متعددة للفيلم الواحد تبعا للوضعية الخاصة لكل متفرج ، وهو ما يعني أن السينما الإسرائيلية تظل دائما- كامتداد للواقع الحقيقي- أرضا للصراع السياسي ،والتوترات العرقية في إسرائيل ، بين طرف يمارس القهر ، وطرف يعاني هذا القهر ، وهو ما يعني أيضا أن الإسرائيليين يمارسون الاحتلال في الأرض، وفي عالم السينما الإسرائيلية على السواء.

الفصل الأول : البدايات في المستوطنة التعاونية اليهودية

يعود ظهور فلسطين على شاشة السينما إلى السنوات الأولى من ميلاد فن السينما نفسه ، ففي عام ١٨٩٦ قام الاخوان لوي وأوجست لوميير بتصوير لقطات « غرائبية » من ذلك النوع الذي يثير فضول المتفرج في العالم الغربي ،وكان من بين البلدان التي قاموا بالتصوير فيها فلسطين والمكسيك والهند ومصر ، كما قام المصورون التابعون لتوماس إيديسون بتصوير لقطات لفلسطين ، ومدينة القدس على نحو خاص، ولقد كان فيلم لوميير« محطة القطار في القدس »محاكاة لفيلمهما الأول « وصول القطار إلى المحطة » ،كما أن فيلم إيديسون » « لنرقص في القدس » (١٩٠٢) يحمل سمات من فيلم سابق له هو « رقصة فاطمة » .

ولقد بدأت العروض السينمائية في فلسطين -كما هو الحال في معظم أنحاء العالم- حتى قبل بناء دور العرض المجهزة ،وكانت الايطالية كوللارا سالفا توري هي أول من قدم عروضاً سينمائية لبعض الأفلام في عدة مدن فلسطينية، وفي عام ١٩٠٠

وفى فندق أوروبا بالقدس، تمت عروض سينمائية تضمنت فيلم «وقائع محاكمة ديفوس» الذى يحكى قصة محاكمة الضابط اليهودى الفرنسى فى سبتمبر ١٨٩٩ ، وهى المحاكمة التى اتسمت بنزعة العداء للسامية . وفى السنوات التالية ،كان بناء دور عرض سينمائية جديدة فى فلسطين أمراً له علاقة بأهم صناعة سينمائية فى الشرق آنذاك ، وهى صناعة السينما المصرية . فقد قام اليهود المصريون فى عام ١٩٠٨ بالمساهمة فى تأسيس « أوراكل» ،وهى أول دار عرض سينمائية فى القدس ، والتى كان يرتادها جمهور مؤلف من مختلف الطوائف الدينية والعرقية المتعددة فى فلسطين . أما فى تل أبيب، فقد كانت البداية على يد أول عمدة للمدينة ، مائير ديزينجوف ، الذى كان أيضا أول مسئول فى المستوطنة التعاونية اليهودية الأولى فى فلسطين يدرك الأهمية الاقتصادية والثقافية لصناعة وفن السينما .فقد سافر ديزينجوف فى عام ١٩١٢ إلى الاسكندرية ، ليدرس إدارة المؤسسات المدنية ، ودور العرض السينمائية على نحو خاص ،وهو الأمر الذى ساعده على أن يؤسس دار العرض الأولى فى تل أبيب فى العام التالى ،والتى كانت تحمل اسم «سينما عدن» .ومن جانب آخر ،كان الممثل المسرحى والسينمائى الرائد يعقوف دافيدون قد اكتسب بعض الخبرات التقنية والفنية خلال عمله فى الاستوديوهات السينمائية المصرية.

ولقد كانت مصر أيضا هى مركز توزيع الأفلام العالمية (التى كان أغلبها أفلاما أوربية وأمريكية) فى كل بلدان الشرق الأوسط، وعبر مصر كان من الممكن أن يتحقق عرض مثل هذه الأفلام فى فلسطين .وحتى قبل تأسيس أول معمل سينمائى للترجمة إلى العبرية فى تل أبيب ،كان أصحاب دور العرض فى فلسطين يطلبون مثل هذه الترجمة من القاهرة ، التى كانت المركز الرئيسى للترجمة فى المنطقة ، بل إن خدماتها فى هذا المجال وصلت إلى سوق السينما فى الهند.

كما كانت هناك أيضا علاقات تاريخية بين مصر وفلسطين على مستوى الإنتاج السينمانى ، فإن يونافريدمان- منتج الأربعينيات الذى قدم واحدا من الأفلام الإسرائيلية الأولى ،هو فيلم «قرية مؤمنة- ١٩٥٢» -كان قد اكتسب خبرته الهائلة من خلال شركة الإنتاج الخاصة به فى مصر والتى قامت بإنتاج أفلام عربية من بطولة نجوم ومطربين كبار مثل حليم عبد الوهاب وفريد الأطرش.(المترجم : هكذا فى النص!! ومن الملاحظ فى هذا الأمر أن محمد عبد الوهاب قد قام بإنتاج وتوزيع أفلامه منذ فيلمه الأول «الوردة البيضاء- ١٩٣٢ » من خلال شركته الخاصة. وليس هناك بين الوثائق التاريخية المتاحة لدى المترجم ما يشير إلى أن شخصا يدعى يونان فريدمان كان يقوم بالإنتاج فى مصر).

وفى فلسطين ذاتها ، قام شخص عربى من يافا بالاتصال بناثان أكسيلورد فى عام

١٩٤٤ من أجل تصوير جريدة سينمائية باللغة العربية ، وقد انتهى المشروع إلى إنتاج فيلم قصير حول ملجأ للأيتام ، تم توزيعه وعرضه فى مختلف المدن الفلسطينية الكبرى- .وفى فترة لاحقة ، تلقى أكسيلورد دعوة من شخص عربى من القدس- -بالنيابة عن نفسه وعن شركائه المصريين- لكى يقوم باخراج فيلم روائى باللغة العربية يحمل اسم« أمنيتى » (المترجم: لا يوجد بين الوثائق المتاحة ما يؤكد وجود فيلم باسم « أمنيتى » ،الذى كتبت المؤلفة اسمه بالعربية بحروف لاتينية . ولعل من المفيد أن نقارن ذلك بما كتبه قاسم حول فى كتابه « السينما الفلسطينية » عن فيلم روائى قصير باسم« أحلام تحققت » ، يصور حرم القدس كدعاية للايتام ، والذى قام بصنعه فلسطينى يدعى إبراهيم حسن سرحان ، استطاع أن يكتسب بنفسه بعض الخبرات فى التصوير والطبع والتحميض والمونتاج والاخراج ، والذى يذكر أنه رفض الاشتراك مع اليهود فى الفيلم ، وصنعه وحده بعد تشككه فى نوايا اليهود). كان السيناريو مبنياً على الحبكة النمطية للميلودراما الاجتماعية ، المختلطة بالأغنيات والرقصات ،وهى الحبكة التى كانت تعتمد عليها معظم أفلام السينما المصرية ، وتدور حول أب وأم ثريين يعارضان زواج ابنتهما من شخص فقير ، ويحاولان إقناعها بالزواج من رجل ثرى من اختيارهما ، وحتى ينتهى الفيلم نهاية سعيدة ، فإن العاشق الفقير ينجح فى كسب المال الذى يستطيع به الزواج من محبوبته . ولقد لمس الفيلم أوتاراً حساسة رقيقة فى وجدان المتفرجين العرب ، ففى أحد المشاهد نرى الفلسطينيين يغنون أغنيات حول« بلادنا الجميلة » ، بينما نرى فى مشهد آخر إحدى شخصيات الفيلم ، الذى يمثل مركز اجتماعيا مهما ،وهو يحضر مؤتمرا قوميا عربيا . ولقد عرض الفيلم- الذى أنجز أكسيلورد تصويره بين نهاية عام ١٩٤٥ وبداية ١٩٤٧ -فى العديد من البلدان العربية ، لكنه لم يعرض أبداً فى فلسطين ، بسبب التوتر المتزايد بين العرب واليهود . وبعد صدور قرار الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين ، فإن المنتجين العرب فضلوا أخذ نسخة الفيلم السالبة (النيجاتيف) إلى بيروت ، بسبب خوفهم من رد الفعل الجماهيرى الغاضب إذا ما تبين أن الفيلم قام على إنجازه سينمائيون ينتمون إلى الصهيونية.

ومن المثير للدهشة أن الصحافة العبرية الجادة ، والمؤسسات الصهيونية أيضا ، كانت تتعامل مع السينما بنوع من التجاهل ، وذلك لأن « السينما لا تلائم العالم الروحى لأرض إسرائيل- وهو الاسم الصهيونى لفلسطين والذى يتعمد الإيحاء بأن له جذورا توراتية -كما أن السينما لا تلائم اليهودى وأيديولوجيته التى تؤمن بالعمل ». وكان أول شخصية ثقافية مهمة يقدم عرضا صحفيا لفيلم سينمائى هو الكاتب أفيجدور حميدى فى مقال حول شارلى شابلن فى عام ١٩٢٧ ، لكننا لا نستطيع أن

نتحدث عن بدايات حقيقية فى مجال النقد السينمائى إلا مع أواخر الخمسينيات ، خاصة فى مجلة دافيد جرينبيرج «فن السينما» والتى استمرت فى الصدور بين عامى ١٩٥٧ و١٩٦٣.

بل إن إقامة دار عرض «أوراكل» فى عام ١٩٠٨ أثارت الغضب العارم داخل مجتمع اليهود الغربيين (الأشكيناز) المتطرفين في القدس ،حتى أن ثلاثة من سكان المستوطنة اندفعوا داخل القاعة وأوقفوا العرض وهم يصبون لعناتهم .(من الغريب أن أحد الأفلام المعروضة كان «قضية دريفوس) كما ظهرت فى عام ١٩١٣ ملصقات دينية تعبر عن الغضب ضد فن «السينما توغراف» الذى يؤدى إلى« الاختلاط الفاجر بين النساء والرجال فى دور العرض» (ما يزال هذا هو الموقف ذاته حتى اليوم فى دوائر اليهود الدينيين المتطرفين ، والذين يتظاهرون فى الوقت الراهن ضد العروض السينمائية التى تجرى فى مساء أيام السبت) .وفى الحقيقة فإن الاستياء من السينما كان يأتى من مصادر أخرى أيضا ، فقد استخدم بعض اليهود عرض الأفلام من أجل جمع المال لأغراض خيرية ، فكتبت إحدى الصحف تنتقد تلك العادة باعتبارها لا تعبر عن روح العمل ، لأنها «تكتفى بإلصاق الاعلانات حول عروض سينما توغرافية من أجل العائلات الفقيرة والمرضى ، وجمع الصدقات ، وبهذا فإن العمل الخيرى العام يتم استغلاله دون ضابط أو رابط. وعندما بدأت السينما الناطقة ، أضافت مخاوف جديدة لدى اليهود من أثرها السلبى على تطور اللغة العبرية ،حين ينصرف الجمهور إلى مشاهدة أفلام ناطقة بلغات أخرى ، مما سوف يؤدى إلى أن الثقافات الأجنبية سوف تخرس اللغة العبرية إلى الأبد».

على الرغم من ذلك ، فقد كانت البداية فى صناعة السينما داخل المستوطنة التعاونية اليهودية على ارتباط وثيق بتطور النشاط الصهيونى فى فلسطين ، بل إنها كانت فى مستوى من المستويات امتداداً لمثل هذا النشاط ،وهو ما يشكل تفاعلا قويا بين رواد السينما الأوائل ورواد النزعة الصهيونية .فقد قام موشيه روزنبيرج بكتابة سيناريو أول فيلم صهيونى فى فلسطين ، وهو فيلم قصير من عشرين دقيقة يحمل اسم «الفيلم الأول عن فلسطين» (١٩١١) ،والذى يصور المواقع اليهودية والنشاطات الصهيونية ، وتم عرضه فى المؤتمر الصهيونى العاشر فى بازيل .كما قام سينمائيون يهود فى الفترة اللاحقة بصنع أفلام حول تطور الوجود اليهودى فى فلسطين من خلال وجهة نظر صهيونية ،وكانت المنظمات الصهيونية -مثل الوكالة اليهودية ،والاتحاد الفيدرالى للعمل (الهستادروت) -تقوم بتمويل هذه الأفلام ، ولم يكن الهدف من ذلك مجرد عرضها فى الداخل ، وإنما فى الأساس عرضها فى الخارج.

لقد نجحت هذه المنظمات الصهيونية فى اصطياد السينمائيين اليهود لكى يصبحوا أداة فى جهازها الدعائى الضخم ، وهو ما أدى إلى ظهور عدد قليل جدا من الأفلام الروائية منذ بدايات السينما وحتى الستينات ، بينما كان الفيلم التسجيلى

فى فلسطين هو المرادف لأفلام الدعاية الصهيونية التى تم إنتاج بعضها لصالح مؤسسات أو مشروعات صهيونية بعينها.

كان الرائد السينمائى الأول هو ناثان أكسيلورد الذى وصل إلى فلسطين من الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٢٦ ، ولأنه اكتشف أنه لا يمكن للمستوطنة اليهودية الصغيرة (التى لا يزيد عدد سكانها عن مائتى ألف) أن تغطى تكاليف أى فيلم حتى لو كان ذا ميزانية منخفضة ، فانه قرر أن يقوم بالعمل فى السينما معتمدا على نفسه .وهكذا أقدم على إنتاج المحاولة الروائية الأولى فى السينما الإسرائيلية تحت اسم « الرائد » (١٩٢٧) ، لكن الفيلم لم يكتمل أبدا بسبب صعوبات التمويل . لكنه استطاع بعد ذلك- بالاشتراك مع بعض أعضاء المستوطنة -تأسيس شركة « مولديت » (والتى يعنى اسمها « الوطن ») ، والتى أنتجت خلال سنوات حياتها الخمس- ومن خلال الجهود الجماعى -بعض الأفلام الاعلانية القصيرة ،والأفلام التسجيلية ، وأول جريدة سينمائية إسرائيلية. كما ظهرت آنذاك الجريدة السينمائية الثانية بين عامى ١٩٣١ و١٩٣٤ ،والتى أسسها باروخ أجاداتى ، الذى أنتج أول فيلم تسجيلى ناطق باسم « هذه هى الأرض » (١٩٣٥) ،والمؤلف فى جزء كبير منه من بعض فقرات من الجرائد السينمائية ، التى تصور بدايات الوجود الصهيونى فى إسرائيل.

من جانب آخر، استطاع أكسلورد تطوير مشروعاته بعد نجاح فيلمه الروائى « عوديد التائه » (١٩٣٣) ليؤسس «شركة أفلام الكرمل» التى كانت تصدر جريدة سينمائية أسبوعية ،وفى الحقيقة فإن إصدار الجرائد السينمائية كان يعبر عن جانب مهم لدور « الأخبار » فى الحياة اليومية داخل مجتمع المستوطنة الأولى ،وهو الأمر الذى يفسر غزارة إنتاج مثل هذه الجرائد السينمائية بالمقارنة مع ندرة إنتاج الأفلام الروائية .وبينما كان تمويل هذه الجرائد يأتى من الاعلانات ، فإن إنتاج الأغلب الأعم من الأفلام التسجيلية كان مصدره المؤسسات الصهيونية ،وهى الأفلام الصهيونية التى كانت تلقى ترحيبا كبيرا فى الخارج ،خاصة بين الدوائر اليهودية ، ولم يكن السبب فى ذلك هو مجرد التعاطف مع المستوطنين الصهاينة فى فلسطين ، لكن الأهم كان الشوق إلى رؤية صور من الأرض « الأسطورية » المقدسة.

وكانت بعض هذه الأفلام التسجيلية أو الروائية يتم عرضها فى البلدان العربية ، خاصة فى مصر ،مثل فيلمى أكسيلورد «كانت أيام » (١٩٣٢)و « عوديد التائه » لذلك فإن ردود الأفعال الغاضبة كانت تظهر بين الحين والآخر ،فقد كتب أبو الحسن- مراسل القاهرة لصحيفة «فلسطين » التى كانت تصدر فى يافا -مقالات عديدة منتقداً « الدعاية الصهيونية » فى هذه الأفلام ، ومطالبا اتحادات العمل العربية بالرد المماثل عليها . ولقد كان مصدر هذا الغضب- الذى عبر عنه الجمهور عند عرض فيلم مثل« حياة اليهود فى أرض إسرائيل-» ينبع من الفكرة الصهيونية التى تتجاهل وجود العرب الحقيقى كأغلبية من شعب أرض فلسطين ،فقد كانت هذه الأفلام توحى بأن

فلسطين يهودية مائة فى المائة.

بل إن « مكتب الاعلام الجماهيرى » الذى تديره سلطات الاحتلال العسكرى البريطانية ، دعا ناثان أكسيلورد لإنتاج أفلام تعليمية باللغة العربية ، من أجل تعليم « الفلاحين » العرب طرق الزراعة الحديثة ، وطبقا لرواية أكسيلورد نفسه كان أحد هذه الأفلام عن تربية الدواجن ، ظهر فيه بعض سكان المستوطنة اليهود وهم يلبسون « الكوفية » ليقوموا بتمثيل دور الفلاحين العرب.

لقد شكلت الأفلام التسجيلية ، الصامتة والناطقة ، النماذج الأولى التى خرجت منها السينما الإسرائيلية الروائية، خاصة فى تصوير الموضوعات والأفكار الصهيونية على نحو شديد المثالية .وهكذا كانت تتكرر على الشاشة صور المهاجرين اليهود الأوائل وهم يعملون فى الأرض ، ويمهدون الطرق ، ويبنون المدن ، بما يوحى بأن المستوطنة التعاونية اليهودية نجحت فى أن «تجعل الصحراء تتفتح بالزهور » فى كل النشاطات الزراعية والتقنية والثقافية .(فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وبعد إعلان دولة إسرائيل ، سوف تظهر فى الأفلام موضوعات جديدة ، مثل حركة المقاومة السرية ، وإنقاذ المهاجرين اليهود ، والدفاع عن اليهود ، والدفاع عن الدولة ،والهجرة الجماعية ، ولم الشمل بعد الشتات) . ومن بين هذه الأفلام التسجيلية الأولى فيلم « أرض إسرائيل تستيقظ » ،والذى كتبه ويليام توبكيس ، الصهيونى الأمريكى الذى كان يعيش آنذاك فى فلسطين ،وهو الفيلم الذى تم إنتاجه بتمويل من صندوق الدعم اليهودى الوطنى . ويعتمد الفيلم على خيط روائى يدور حول سمسار قطن يهودى أمريكى يدعى مستر بلومبيرج، يصل إلى يافا فى زيارة قصيرة لمدة يوم واحد ، لكنه يبقى شهراً كاملا عندما يقتنع أن هناك المزيد لكى يراه فى هذه الأرض التى تشهد « ميلادها الثانى » ،ليطوف سائحا فى البلاد ،وفى نهاية الفيلم يكتشف أن له ابن عم فى إسرائيل، فيعلن أنه سوف يودعه وداعا قصيراً ، لأنه سوف يذهب لكى يصفى أعماله ، ويعود إلى« أرض الآباء ».

إن تلك الآداة الدرامية- داخل فيلم تسجيلى -والتى تتجسد فى بطل أجنبى من العالم الغربى ،كانت فى فيلم « أرض إسرائيل تستيقظ » وسيلة لعبور الحاجز بين المتفرج الغربى و« الواقع » الشرقى على الشاشة .(وفى فترة لاحقة ، سوف تتطور تلك الحيلة الدرامية لتركيز اهتمام المتفرج على بؤرة معينة فى الأفلام الروائية الصهيونية التى تصور العمل الصهيونى بنزعة رومانسية مثالية) .وفى العرض الأول للفيلم فى القدس(تمت إضافة نص صهيونى احتفالى كتبه الصحفى ييهودا مائيس (الذى سوف يصبح فيما بعد رئيس الجامعة العبرية) ،وهو النص الذى ينتهى إلى الربط بين عرض الفيلم فى اليوم الرابع من يوليو، وبين تاريخ وفاة

هيرتزل .

لقد تمت ترجمة فيلم « أرض إسرائيل تستيقظ » إلى ثلاث عشرة لغة ، وتم توزيعه عبر العالم كله ، ليصبح من كلاسيكيات أفلام الدعاية الصهيونية ،وحتى بعد إعلان دولة إسرائيل ، سوف يستمر ويتزايد إنتاج الأفلام التسجيلية الخالصة أو تلك التى تستخدم أدوات درامية (الدراما التسجيلية) ، بتمويل وتشجيع من المنظمات الصهيونية بهدف عرضها عروضا غير تجارية داخل إسرائيل من أجل « الأهداف التعليمية والتربوية » ، ولتوزيعها فى الخارج عن طريق المؤسسات اليهودية ، خاصة فى الولايات المتحدة.

لقد كانت آلية تحويل الصهيونية إلى مثل أعلى فى هذه الأفلام التسجيلية -والروائية فيما بعد- تخضع لكل من المنتجين (المؤسسات الصهيونية الممولة) والمستهلكين (الصحفيين الصهيونيين والجمهور) ، ولقد ظلت هذه الآلية تعمل دائما حتى فى الأفلام التى لا تخضع للرقابة الفعلية ،حيث أصبحت نوعاً من الرقابة الذاتية والعلاقة الراسخة بين الفنان والجمهور ، وبين الحقيقى والروائى (المتخيل) فى عالم السينما . فعلى سبيل المثال ،وفى محاولة أكسيلورد السينمائية الروائية الأولى التى لم تكتمل فى الفيلم الذى كان يحمل اسم « الرائد » ،كان هناك اتجاه لدى الرأى العام للضغط من أجل عدم السماح بعرض أى« عناصر سلبية » من الحياة داخل المستوطنة التعاونية اليهودية . ولأن الفيلم كان متأثرا بروح الصهيونية الأولى ، فقد كان من المفترض أن يقدم معاناة المهاجرين اليهود الأوائل ، وبدأ تصوير الفيلم بالفعل فى أحد شوارع تل أبيب ،وكان على الممثل الذى يقوم بدور المهاجر اليهودى أن يمثل أنه ينهار على الأرض بسبب الجوع وهو يعبر الشارع ،وهنا توقف الجمهور العابر بدافع الفضول ،مما أدى إلى توقف التصوير ، لتظهر على صفحات الصحف فى اليوم التالى تعليقات غاضبة عن« النزعة المضادة للصهيونية » التى كان يتم تمثيلها وتجسيدها عن طريق مشاهد مثيرة للرعب ، تصور المهاجرين الأوائل وهم يحتضرون من الجوع فى شوارع تل أبيب ، وهكذا هوجم المشروع السينمائى الرائد ، وقوبل بالشجب والاستنكار ، مما خلق صعوبات كبيرة فى طريق استكمال الفيلم لعجز أكسيلورد وشركائه عن إيجاد مصادر لتمويل الإنتاج، لهذا لم يتم استكمال الفيلم أبداً.

لقد أصبحت الأفكار المسبقة حول الواقع الصهيونى داخل فلسطين / إسرائيل تمثل شفرة رئيسية فى ممارسة صنع الأفلام، وأصبحت الأفلام معياراً شديد الحساسية لقياس أى انحراف طفيف يخرج عن الإجماع حول الأفكار الصهيونية .ومن بين الشهادات الدالة فى هذا المجال شهادة ناثان جروس ، الذى قام خلال الخمسينات بإنتاج

الأفلام للهستادروت ، بأنه كتب سيناريو فيلم« الكيلو متر الثالث عشر » (١٩٥٣) الذى يصور تمهيد الطريق إلى مدينة سدوم ، قبل أن يذهب ليرى بنفسه كيف يتم هذا العمل فى الواقع،حتى أنه وضع أحد المشاهد التى تصور العمال وهم يرقصون رقصة دينية بعد انتهاء عمل النهار ،وهى صورة تتفق مع الصورة الأسطورية للمهاجر الصهيونى ،لكنه تعلم فيما بعد أن الواقع شديد الاختلاف عن هذه الصورة المثالية ، «فبعد يوم من العمل الشاق » ، لم يكن لأى عامل أية طاقة أو رغبة فى أن يرقص رقصة دينية! ربما كان الأمر كذلك فى أيام الأساطير ، لكنه ليس كذلك اليوم، خاصة أن العمال الذين كانوا يعملون فى رصف الكيلو متر الثالث عشر ينتمون فى الأغلب إلى الدروز أو اليهود اليمنيين الكبار فى السن .وفى البداية لم يكن المسئولون فى الهستادروت سعداء بتلك الصورة الواقعية ، لكنهم رضوا فى النهاية بالواقع كما هو ، ومع ذلك فإن يوسف بورنستين(مسئول الهستادروت الذى أشرف على إنتاج ما يزيد على خمسين فيلما) احتج على المشهد الذى ينتمى إلى ما أسماه « الواقعية الجديدة » وصورت فيه العمال فى عودتهم منهكين محطمين بعد يوم من العمل تحت شمس سدوم اللاهبة ، ليلقوا بأجسادهم فوق الأسرة داخل الأكواخ .كانت الكاميرا تتحرك حركة بانورامية على الأحذية التى خلعها العمال النائمون ،ومن بينها زوج من الأحذية البالية الممزقة .. وهنا بدأ الجدل والاحتجاج ، فقد طلب يوسف ورؤساؤه حذف لقطة هذا الحذاء بحجة أنه « من المستحيل أن تصور عاملاً فى إسرائيل يرتدى حذاءً ممزقاً ، فماذا سوف يقول الأغيار غير اليهود عنا؟ . وماذا سوف يقول اليهود الأمريكيون الذين يدفعون التبرعات؟ ».

بل إن الأفكار الصهيونية تحكمت أيضا فى مسألة عرض الأفلام الأجنبية ، ففى عام ١٩٣٢ قام يعقوف دافيدون بعرض نسخة قام باعادة توليفها من الفيلم الهوليوودى « الكتاب المقدس » ،حيث حذف مشاهد « المزامير » ، ووضع بدلاً منها مشاهد معاصرة تصور المستوطنين الصهاينة وهم يحرثون الأرض ويغرسون الأشجار ويقيمون المنازل ،كما وضع تعليقا صوتيا معاصرا باللغة العبرية فوق التعليق المكتوب على الشاشة باللغة الانجليزية ، يتلو فيه بعض مقتطفات من الأدبيات الصهيونية لتمتزج مع مقتطفات « الكتاب المقدس » ،كما تمت إضافة أناشيد المهاجرين الأوائل ، وتشجيع المتفرجين على الغناء معها ،وهكذا تحولت النسخة الهوليودية من « الكتاب المقدس » إلى وسيلة لدعم القضية الصهيونية.

وخلال الفترة التى ظهرت فيها أفلام الواقعية الاشتراكية ، توجهت أيضا أفلام « الواقعية الصهيونية » إلى الإيحاء بصورة مثالية عن الواقع الذى تخلقه السياسات الصهيونية ، سواء من خلال الشخصيات البطولية المفرطة فى بطوليتها ، أو من

خلال الاستخدام العاطفى للموسيقى فى لحظات الذروة ، أو باستخدام صوت رجولى خشن ليقوم بالتعليق الحماسى على الأفلام التسجيلية ، بل فى بعض الأفلام الروائية أيضا . وهكذا كانت الأفلام الروائية والتسجيلية تقوم بتجميل صورة الواقع الذى تتناوله، من خلال حذف الملامح السلبية والتأكيد على الملامح الايجابية.

ويمكن تفسير سيادة الأيديولوجية الروسية/ السوفيتية على التوجهات الفنية داخل المستوطنة اليهودية العبرية- وهى السيادة التى ظهرت واضحة فى أفلام روائية مثل« عوديد التائه و« الصابرا » -داخل السياق الخاص لسيادة المستوطنين اليهود الروس (خاصة خلال العقدين الأولين من القرن العشرين) الذين أتوا إلى فلسطين وهم لا يحملون فقط الولاء لوطنهم الذى ولدوا فيه ، وإنما كان يسيطر عليهم أيضا استلهام تجربة « الأم روسيا » ،فى الأمل فى تكوين مجتمع (يهودى) جديد ،من خلال التفسير الصهيونى الخاص للاشتراكية ، لذلك كانت الأفلام السوفيتية ذائعة الصيت داخل عالم المستوطنة ، وربما كانت أكثر ذيوعا من الأفلام الهوليودية ذاتها ،وهو الأمر الذى انعكس أيضا فى ذيوع شهرة الأغنيات والأعمال الأدبية والمسرحية السوفيتية.

ولهذا أيضا تركت مدرسة ستانسلافسكى فى التمثيل أثراً كبيراً فى تكوين المسرح والسينما العبريين ،خاصة وأن معظم ممثلى وممثلات السينما الإسرائيلية حتى منتصف الستينات كانوا يأتون أصلا من عالم المسرح. ولقد امتزجت طريقة ستانسلافسكى فى توحد الممثل مع الشخصية ، بالرغبة فى استخدام الديكور التعبيرى والصوت العالى الفخم الذى كان ينطق بلغة عبرية معاصرة ، وهو ما جعل الأفلام الإسرائيلية الأولى تتسم بالصبغة المسرحية ، لكن الأهم هو أن الممثلين اليهود الشباب كانوا يشعرون وهم ينطقون باللغة العبرية- بتلك الطريقة التى لا تخلو من المبالغة فى الآداء- بأنهم يقومون بتجسيد الأفكار الصهيونية حول الخلاص، الذى يخرج عن معناه الدينى ليكتسب الدلالة السياسية المعاصرة.

●فى العدد القادم●

تواصل مع: إسماعيل سليمان، ومحمد إسماعيل، ونصوص: غسان هلسا ومحمود أبو عشية وعادل عبد الباقى

شعر

لافقرُ ولاقهرُ

ملك عبد العزيز

"مهداة إلى الصديق الراحل المناضل أحمد الرفاعى"

أحقا غاب عنا وجهك السمحُ
ولن نلقاهُ
لاليلٌ ولاصبحُ
وأطفئت الشموعُ
فليلنا نوحُ
وضاع الحب والتحنانُ
والبوحُ

أحقا رحت فى بحر السكوتِ
وفى الأرض التى أحببتَ
عمرَكَ
لم تودعنا
فذقنا اليتم والحسرة
وذقنا اللهفة المرة

أذبتَ حياتك الخضراءَ
كى تتخضر الصحراءْ(١)
وعشت السجن والمنفى

لكى تتحرر الأوطانُ(٢)
لاذلٌ ولاأسْرُ
لكى يتحرر الإنسانُ
لافقرٌ ولاقهرُ
وجُدتَ بأمنك الغالى
وجُدت بروحك الحره
وعفتَ المنصب العالى (٣)
وعفتَ الصيتَ والشهره.

سنذكر كل ماصنعت يداكَ
لنبنى عزة الأوطانْ
لنبنى العدل والميزان
لنبنى مصرنا الحرة.

١) أقام الفقيد مزرعة فى الصحراء حول سجن الواحات بمساعدة بعض الزملاء.

٢) شارك الفقيد فى الكفاح المسلح فى القناة بعد إلغاء معاهدة ٣٦ – سنة ١٩٥٠. – كما كان له دور قيادى فى الكفاح المسلح أثناء العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦.

٣) رفض وزارة العمل حين عرضت عليه فى عهد السادات حتى لايخون العمال.

نقد

منتصر القفاش :

قصّاص مقصود وشخص غير مقصود

د. صلاح السروى

الاغتراب عن الذات هو البنية المركزية فى قصص هذه المجموعة ،وهو الذى يشكل تفاصيل عالمها ، خالقا مشاهد تقوم على رؤية حيادية غير مكترثة ، تملؤها شخصيات رمادية لا ملامح لها ، خارجية أو داخلية ، منفصلة عن أفعالها ومتلهية عنها بالغياب فى التذكر ، وأحيانا الاستعاضة عن الواقع برمته بالحلم ، سواء كان حلم اليقظة أو حلم الكابوس ،فى التباس واضح لحقيقة كل منهما فالواقع يبدو حلما والحلم يبدو على، نحو ما ، أشبه بالواقع .حيث يؤدى كل ذلك إلى انعدام التركيز على معنى محدد أو محاولة الاتيان بمفارقة أو تعمد الإدهاش . وهو الأمر الذى يفضى بدوره إلى تراجع فعل الكتابة ليصبح فعلا ثانويا «كما لو كان الأمر لا يعدو كونه رسالة أو تقريرا ، أو «نسخا لغويا ميتا» ،كما يقول رولان بارت.

ولعل هذا المنحى فى طرح الرؤية الفنية للعالم يتسق مع تلك الوجهة التفكيكية التى سادت فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، والتى تحاول أن تطرح نصا مخاتلا قد يشبه الواقع ولكنه فى الحقيقة يمارس عملية محو وكتابة له من زوايا تبدو غير مقصودة تماما . كما نجد بوضوح عند إيتالوا كالفينو وإمبرتوإيكو وتوماس بينشون وروبرت كوفر، وبدرجة أقل ، ميلان كونديرا . وذلك تحت تأثير مفهوم بعد حداثى يعادى التصورات الجاهزة أو الدوجمائية الأحادية الجانب للحقيقة الوجودية للإنسان والعالم إن كان هناك ثمة حقيقة!!.

إن علاقة النص بالعالم ، على هذا الأساس ، لم تعد علاقة وصف أو تفسير ،

أصبحت علاقة مساءلة ،بحيث أصبح الأكثر ألفة مصدرا متجدداً لإثارة الدهشة وإثارة التأويل الذى لا نهاية له . وذلك بعد إعادة طرحه على نحو يبدو اعتباطيا.

تتبدى هذه المعانى أول ما تتبدى فى جملة العنوان: «شخص غير مقصود» ،حيث نكتشف ، على غير المعتاد ، أن هذا العنوان ليس عنوانا لإحدى قصص المجموعة ، مما يدل على أنه قد قصد به الإشارة إلى المنحى الجمالى والتعبيرى لقصص المجموعة ككل.

وأرى أن الكاتب قد وفق فى ذلك تماما ، فجميع الشخصيات المطروحة لا ملامح لها- كما أسلفت- ويندر أن نجد لإحداها اسماً فهى كائنات معماة تصلح لأن تنسحب على أى فرد ، وبخاصة لو كان هذا الفرد «غير مقصود» ، أى تم انتقاؤه بشكل اعتباطى . يقول فى قصة «خروج إنسان» ،وهى أولى قصص المجموعة ، و(نلاحظ الدلالة التعميمية لكلمة إنسان والتى تم تجريدها حتى من التعريف):

«من ساعة وهذا الإنسان يبحث عن هدية لحبيبته». وهكذا دون ذكر أية سمات قد تميز هذا الإنسان ، ومن ثم تنمحى أية مشاعر يمكن أن تتكون تجاهه ، فلا تعاطف ولا نفور ، ونبقى معه محايدين ، كما أنه هو ذاته محايد تماما تجاه فعله ، فهو يمارس عملية بحث محايدة تماما، لا يهدف فيها إلى أن يجد حقا هدية لحبيبته ولا بحثا عن شيئ بعينه ، وإنما بسبب غريب ، وهو أنه يتمسك بفكرة ..« أن شراء هدية لا يتم إلا بحيرة ولف ودوران» وهنا يبرز السؤال : وما الداعى إلى تمسكه بهذه الفكرة ؟ وخاصة أن من السهل أن يجد هذه الهدية بمنتهى البساطة .حيث تأتى الإجابة أكثر غرابة ، أوقل أكثر دلالة:

« ليستطيع إقناع نفسه بأنه تعب وكد حتى عثر على الهدية المرجوة» (ص٩).

وكأنه غير واثق فعليا مما يريد ، وأنه يفتقد اليقين تجاه ذاته ،وهو بذلك يتعامل مع ذاته وكأنها شخص آخر منفصل عنه يحاوره ويحاول إقناعه عبر ممارسة تأخذ طابعا تجريبيا تدليليا.

يتأكد هذا المعنى بجلاء أكثر عندما يقول قبل نهاية القصة بقليل : «اشتكت حبيبته (...) من أنه ليس معها تماما ،كأنه نصفان ، نصف في أحضانها ونصف آخر لا تعرف موضعه(..) بعد شكواها مباشرة يبدأ فى الانتباه والتركيز والتدقيق واتخاذ الوضع كما يجب »(ص١٤) تلك هى ازدواجية الذات وانشطارها وانفصالها عن ممارساتها وغربتها عن وجودها ،حيث تفقد علاقتها الحميمة بالآخر وبما تقوم به من فعل تجاهه ، فهى تمارس الفعل لا لأنه من الطبيعى أن تقوم به بل لأنه واجب أو لأنه

ينبغى أن يكون كذلك.

يقول فى نهاية القصة:

« وإذا لم يفلح فى أن يصدق كل ما يفعله الآن ، فعلى الأقل يستطيع حينما يعود إلى غرفة النوم دون اضطرار إلى أن يستيقظ مبكراً (ص١٥) يقول الراوى ذلك وقد نسى تماما تلك الرحلة العبثية للبحث عن اللاشئ ، ولا ندرى هل عثر على مبتغاه أم أخفق ، ولا أثر هذا الذى وجده على حبيبته ، وتصبح القضية الجديدة –القديمة هى أن يصدق ما يفعله أو لا يصدق ،حتى هذا تقل أهميته أمام اليقين الوحيد الممكن وهو أن ينام طويلا.

يتكرر هذا المعنى على نحو مغاير نسبيا فى قصة « القاتل » حيث نقابل ذلك الشخص الذى يرى فى حلمه أنه يقوم بقتل إنسان فإذا بالرغبة فى القتل تنتابه على نحو كاسح ، كما أن يقينه بالقدرة على القتل يملؤه على نحو جارف ، الأمر الذى يدفعه إلى الخروج للبحث عن إنسان يقتله !! هكذا بنفس البساطة التى خرج بها بطل القصة السابقة الذى خرج للبحث عن هدية لحبيبته ،حيث نلاحظ هذا التوافق فى الخطة الفنية السردية للقصتين، ففعل الخروج واحد ، وهاجس البحث واحد ،كما أن الرغبة فى تأكيد أن ما يفكر فيه صحيح أمام ذاته المنفصل عنها واحد ، وأخيرا فإن اعتباطية الهدف واحدة فى كلتا القصتين ، غير أن إنسان هذه القصة المجهول الهوية والملامح يحدث لديه تحول شعورى قبل أن يصبح قاتلا ، وهو أن يشبه قاتلا يهرب من مطارديه فيتحول هدفه من البحث عن شخص ليقتله إلى البحث عن مهرب من مطارديه االحتملين ومن ثم يأخذ فى ممارسة أشكال عدة للتخفى ، ناسيا تماما فكرة القتل وكأنها قد أصبحت ماضيا بالنسبة له ، بعد أن كانت مستقبلا أو هدفا يسعى إليه قبل قليل، حيث نلاحظ تشظى الزمن جنبا إلى جنب مع تفتت الحدث وتحوله من خلال انتقالات حرة بين المشاهد . يدل على ذلك أنه فى نهاية القصة ينتقل بنا الزمن إلى ما بعد ذلك بسنوات قائلا:

« ها هو بعد سنوات ،كلما تذكر هذا اليوم ابتسم ابتسامة العائد إلى بيته » ص٢٧ دون أن نعرف ما أفضى إليه كل ما سبق من الخروج والبحث والتذكر ورسم مشاهد الطريق والمقهى والأفلام السينمائية التى تدور حول القتل والتحول نحو إحساس القاتل المطارد .. إلخ.

ويمكننا أن نفهم هذا الأمر على أن إنسان القصة إنما كان يعيش حالة نفسية تلبسية ربما من جراء أنه لا يعمل أو ما يشبه ذلك ، وقد تعافى منها فى نهاية القصة ،

لدرجة أنه عندما تتبعه قطة (غير مقصودة هي الأخرى) رغم كل محاولاته ابعادها عنه يحملها بين يديه . » ويود لو ينصحه آحد أو تمتد له يدان لتحملاها عنه » وهو الذى كان يرى القطط دائما مقترنة بفعل القتل . بما يوحى بمسالمته وقلة حيلته ،غير أنه يمكن فهم الأمر على نحو آخر وهو الأرجح فى هذا السياق ، وهو أن هناك مجموعة من التحولات غير المبررة وغير المنطقية وربما غير المؤكدة تنتاب إنسانا يتحرك فى انفصال تام عن فعله وعن ذاته .

يتفاقم هذا الاغتراب عن الذات ليتجسد على نحو ناصع فى قصة «عين واحدة»، عندما يقول الراوى أن بطلها (مجهول الاسم والملامح أيضا) .. «سيحكى لحبيبته أنه . قرر أن يغيب عن المدرسة (مكان عَمله) ، وأن يرتاح من ترديد المقرر وتكرار شرحه فى فصول عديدة ، إلى درجة أنه يشعر أحيانا بصوته قد انفصل عنه وصار صوت شخص آخر ، يراقبه هو من بعيد محاولا معرفة العلاقة التى تربطه به» (ص٣٤) .حيث نلاحظ استخدام حرف الاستقبال (السين) فى« سيحكى) ،بما يعنى أن هذا الفعل لم يتم بعد ويمكن أن يحدث أو لا يحدث ، ولا ندرى بعد ذلك هل حدث أم لا ، لأن زمن القصة كله ليس الزمن الحاضر أو الماضى وإنما المستقبل.

وإذا كان الضمير المستخدم هنا هو ضمير الغائب بما يعنى أن الرؤية السردية ، تتم من الخارج ، فإن استخدام الحرف الدال على الزمن المستقبل يعنى أن الراوى إما أن يأخذ منحى الراوى التقليدى العليم ببواطن شخصياته وما يعتمل فى نفوسهم وماضيهم ومستقبلهم ، وإما أنه يطرح الأمر برمته على أنه فى طور الامكان والاحتمال ، لا أكثر ، دون أى يقين فى حتمية حدوثه . وهذا ما أرجحه فى هذا السياق.

كما نلاحظ انفصال إنسان القصة عما يقوم به من فعل ، فهو يشعر بأن صوته «قد انفصل عنه وصار صوت شخص آخر».فإذا به ينقسم إلى شخصين ، الأول يقوم بالفعل والثانى يراقبه من بعيد فى اغتراب حقيقى عنه ،حتى إنه يجتهد فى محاولة «معرفة العلاقة التى تربطه به» ربما يفضى هذا الفهم إلى الاشارة إلى مأساة إنسان العصر الحديث الذى حولته المؤسسة البرجوازية إلى ترس يدور فى آلة ضخمة هائلة ، دون أن يحقق ذاته فى استقلالية أو إبداع حر، فينشأ ويغترب عن عمله ومجتمعه ويتحول إلى مسخ فاقد للروح والمعنى ،وهو المنحى الذى نلمسه فى مجمل أعمال كتاب الرواية الجديدة ومسرح العبث . غير أن الكاتب هنا يعرى هذه المعانى من أية جدية ، بل ويسخر منها ويجعل بطله يدير ظهره لها هازئا ولا مباليا ، حيث تشكك حبيبة البطل فى حقيقة متاعبه ، قائلة بأن هذه ليست أول مرة ، فيجيبها «بأن هذه

المرة بجد ،وهنا تجيبه بهذه العبارة الدالة : « يعنى إيه بجد ، وليه واخد المسائل بجد ، وإياك ترد علىّ بجد (ص٣٧) . ومن ثم تتحول المكالمة التليفونية إلى السخرية من كلمة (بجد) والدندنة بحروفها وكأنها مطلع أغنية عاطفية ، فى مشهد هزلى نسى فيه العاشق ما كان ينتوى قوله لمحبوبته .هكذا تخطو قصص منتصر القفاش خطوة احنا إضافية بالرؤية الاغترابية للإنسان إلى آفاق لم تكن معروفة من قبل فالإنسان لم يعد فقط مغتربا ومتشيئا ، بل أضحى مغتربا عن اغترابه ومتشيئا فى تشيئه ،وهو الأمر الذى يمكن أن يحيل إليه عنوان القصة: «عين واحدة» بما قد يذكرنا بالمسخ الأسطورى المشوه (سيكلوبس) ذى العين الواحدة فى الأسطورة اليونانية ، الذى سرعان ما يتكشف لنا ضعفه وتفاهته رغم ما يبدو من قوته ومهابته.

تتكرر معانى التشيؤ والاغتراب عن الذات بالمعنى الجديد الذى ذكرته فى قصص «الوصاف» و «أشياء عابرة» و«سرد المرايا» و«أوقات» و«يقظة» إلا أنه يتجسد على أنصع وجه فى قصة «البداية» ،حيث يتحدث (أحد أبطال الروايات) شارحا مأساته الناجمة عن أن صاحبه -الكاتب يجعله مجرد أداة للحكى فيضع على لسانه ما يود هو أن يقول ، بينما قد مل وضعية أن يكون مجرد وسيلة وأداة ، وأن يلعب نفس الدور وإن اختلفت الملابس وتغيرت المسارح ، ويتمنى أن يحيا ويتحرك ويتنفس بصورة مستقلة . ورغم خوفه من أنه ربما لن يجد ما ينطق به إذا خرج عن النص وتحقق حلمه الذى لم يكل عن التشبث به فى الوجود المستقل، إلا أنه يتمنى ذلك بقوة قائلا : «كذلك على الأقل فى النهاية ستكون قد سمعتنى ولم تسمع صدى صوت ليس لى »(ص١٤١) .حيث يبدو بوضوح غير متكرر فى باقى قصص هذه المجموعة ذلك الاحساس المترع بعدم التحقق والرغبة العارمة فى الفكاك من أسر هذه الآلة الجبارة كالقدر ، تلك التى تسيرنا وتستلبنا طامسة الذات ومشيئة لها . غير أنه من الضرورى ألا ننسى أن المتكلم هنا ليس إلا كائنا وهميا ، إنسانا من ورق وكلمات وليس إنسانا حقيقيا ، ورغبته تلك ، لو افترضنا مشروعيتها غير ممكنة التحقق ،لأنه هو ذاته غير ممكن التحقق ، فهل يعنى ذلك فهما معينا لحقيقة الوجود الإنسانى والكينونة الإنسانية؟.

إن هذه القصة قد تذكرنا بمسرحية لويجى بيراندللو الشهيرة : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ،حيث تتمرد هذه الشخصيات على كاتبها وعلى طريقته فى إدارتها ،وتأخذ فى البحث عن مؤلف جديد .غير أننا فى قصة منتصر القفاش نلمس الرغبة فى الفكاك من أسر أى كاتب من أى نوع والتحقق المستقل ،حيث يتقدم

منتصر هنا أيضا خطوة إضافية محاولا نزع أى سقف يمكنه الحد من الحركة الحية النابضة المستقلة لإنسانه.

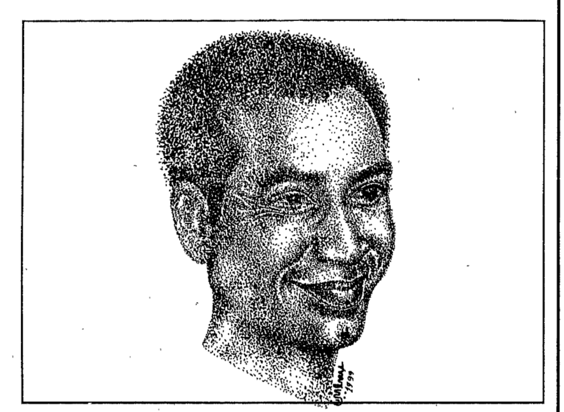
ورغم المنظور الخيالى الذى جاءت عليه هذه القصة ، إلا أن باقى قصص المجموعة تمثل قطعا مألوفة تماما من مشاهد الحياة التى نعيشها ، غير أن ما يحدث هنا هو أنه يتم تفكيك هذه المشاهد ويعاد بناؤها مضافا إليها عناصر من الذكريات والأحلام والتصورات اللامعقولة ،فى انتقال حرّ بين الأزمنة والأمكنة ، بما يجعلها ، رغم مادتها المألوفة ، قد أصبحت قطعا جديدة مخلّقة تخليقا لا يخلو من طرافة ولوذعية ساخرة ،كما لا يخلو من لعب فنى جديد يقوم على طرح حالات إنسانية متحولة ومترائية دون انفعال أو ضجيج.

وهلى على هذا النحو تعد تأسيسا لموجة ثالثة من الابداع القصصى يمكن تسميتها بحساسية« المألوف الذى أعيد تخليقه » (وذلك فى تجاوز للحساسية الواقعية الكنائية ، التى تقوم على محاولة الايهام بالواقع اليومى أو التاريخى (زمانا ومكانا) ،فيقوم النص مكان الواقع . وكذلك للحساسية الاستعارية التى تقوم على إحلال علامات مصنوعة مكان العلامات المعاشة كوسيط يقوم بدور الإحالة للواقع ،وكلتا الحساسيتين تقوم على عنصر الصراع كمحور رئيسى لحركة الحدث المتنامى على نحو سببى).

إن هذه الحساسية الأحدث ذات طابع نثرى يخلو من أى استخدام خاص للغة رغم أنها لا تخلو من الصراع كعنصر سردى إلا أنه يأتى خفيا غير مرئى كما تتعدد أقطابه وتدق وتتعقد العلاقات بين هذه الأقطاب بما يفضى إلى ما قد يبدو تعايشا أو عدم احتدام . وأتصور أن هذا هو السبب الذى يقف وراء ما نلاحظه من رؤية تبدو محايدة ساخرة ، تقوم على تقديم شخصية غير مقصودة- اعتباطية -تمارس فعلا اعتباطيا ، بما يؤدى إلى طرح «دلالة اعتباطية » ،كما تقول جوليا كريستيفا أى دلالة مفتوحة على مختلف أنواع وأشكال التأويل.

الديوان الصغير

ناصية القلب الأخضرانى



قصص من:

مجدى حسنين

رسوم الديوان الصغير للفنان: أشرف إبراهيم

يعزّ على « أدب ونقد » أن تودّع مجدى حسنين، وهو الفتى الذى عمل سكرتيراً لتحريرها لبضع سنوات، مساهماً فى الارتقاء بها لتصبح واحدة من أهم المجلات الثقافية المصرية. ويعزّ على « أدب ونقد » أن تكون مادة «الديوان الصغير » بها هى قصص مجدى حسنين، وهو الفتى الذى طالما اختار مادة ديوانها الصغير، وطالما أعدّها ، وقدّمها ، مساهماً فى أن يغدو هذا «الديوان الصغير » أحد الملامح المميزة لمجلتنا ، مجلته ، « أدب ونقد » ، تنفرد به فى قلب تيار المجلات الثقافية المصرية.

يا مجدى: قصصك فى« الديوان الصغير » ليست إشارة من « أدب ونقد » إليك ، وهل تشير مجلة إلى نفسها؟. وليست تحية منك إليها ،وهل يحيّى فتى أهله؟ كما أنها ليست تذكّرا لك، بك ، وهل ينسى قلب خفقه؟.

إنها فقط علامة على أنك هنا ، معنا ، الآن ، ودائما . وتجربة فى أن نراك كما أحببت أن تكون : مبدعا ، قبل أن تكون صحفياً ، وحالماً بواقع قبل أن تكون راصداً لواقع.

قصصك -التى كتبتها بعد «ناصية سليمان » -هى جملتنا اليومية لك:

صباح الخير يا مجدى.

« أدب ونقد »

زوبة العمياء

كبرنا فوجدناها عمياء ، لم نعرف السبب ، ولم يجب أحد عن شكوكنا في عماها ،حتى ظننا أنها ولدت هكذا .. عمياء . ربما أصابها الرمد ، أو وضعت لها خالتها أم زغلول صبغة اليود ، بدلا من القطرة، فأعمتها .لحظتها صرخت زوبة في البياض الذى ملأ العينين ، صرخة مدوية ، زلزلتنا ونحن نشاهد فاتن حمامة تفقد بصرها في سينما عبد النبي .حفظنا المشهد الذى حدث أمامنا ، ورأيناه بعيوننا ، وصدقناه .أما زوبة ،فقد وعينا ووجدناها عمياء ، لكننا لم نكتف بذلك ، وبدأنا نفتش عن الأسباب.

والذى يعرف زوبة العمياء يدرك أنها لم تكن مجرد ضريرة ، تتحسس خطواتها من أنفاس المارين ، وتستعين بعيونهم في الشوارع والحارات ،تتسول عطفهم وتشدو لهم بموشحات الدعاء التي حفظتها عن ظهر قلب، فتصيب السامعين بالشجن،ويأخذون بيدها على مضض ، دون أن يتحمسوا لمأساتها ،كما تحمسنا مع فاتن حمامة في فيلمها القديم ، لدرجة أننا تمنينا أن نضع صبغة اليود في عيوننا لندرك الحقيقة ، في أداء الحياة. وإذا لم يأخذوا بيدها ، يظهر وجه زوبة المستبد ، وتبدو العاهة ذات بأس شديد ، تنتقم وتخضع الأسوياء والجبارين .وعند الزهق منها نهرب ، ونبدأ الشك في عماها من جديد نسمع الكبار يرددون أنها اتفقت مع خالتها أم زغلول على استعمال صبغة اليود، كي تتمكن من العمى ، وتجلب لخالتها الأشياء ، ونقول لهم إن زوبة بالفعل ترى ، وأنها تتوسل العمى وتؤديه كي نصدقها ،وعندما يستفحل الشك فيها ،تقسم بأن ما تراه -فقط خيالات.

كانت تمسك بيد من يقع في فخ عطفها ، تتشبث به، وتخدعه بضررها وقلة حيلتها ، ولا تتركه يفلت من يدها ،حتى تكتمل على الأقل جولتها الصباحية في اللف على البيوت ، تمسك ذراعه بيد ، وتدق الأبواب باليد الأخرى. وإذا أصاب الفتى الزهق وحاول الاعتذار ، تبدأ زوبة العمياء في سرد الحكايات المملة بلا نهاية ، ولا تكف عن إغوائه ليرق قلبه ، ويقبل المواصلة معها ، ولا يتركها في عماها للبرد والمجهول . تبكي

أمامه فى حرقة شديدة ، لكنه بكاء بلا دموع ، وإذا اكتشف الفتى خداعها واستبدادها ، ينزع ذراعه التى تحتضنها زوبة بقوة ، ويهرب مذعورا ، لحظتها لا تتورع زوبة بعد أن يفلت منها ، عن عزف نشيد الدعاء عليه وعلى أهله والذين وضعوا نطفته من جذورها ، تندب بشجن ، وتعطى مدات الحروف مواضعها ، وتختم بأن يصبح الفتى وأهله قبيلة من العميان ، لا يجدون من يسقيهم ، أو يدلهم على طريق النبع ، فنضحك ونمر سريعا.

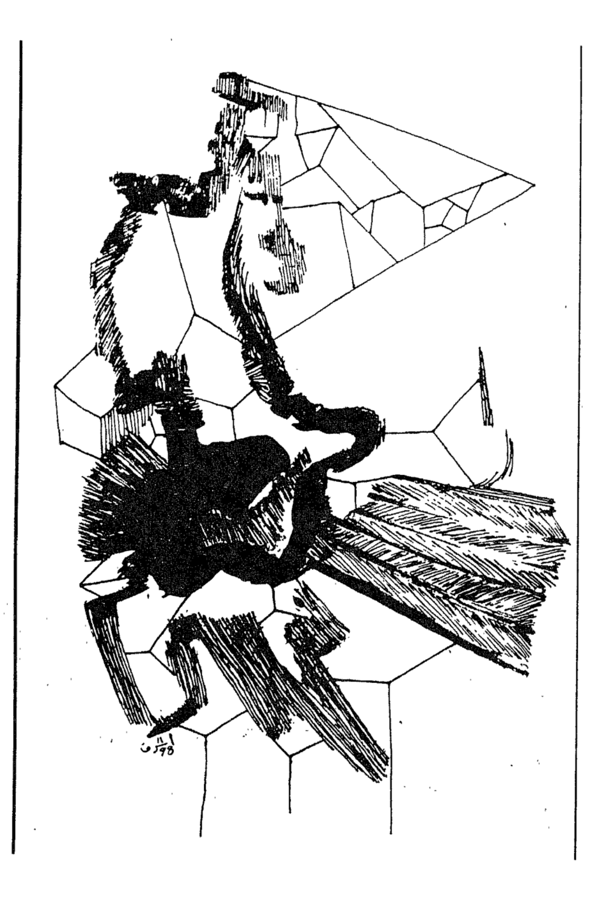
حفظت الأذن أناشيد زوبة العمياء فى حزنها وفرحها ،وفى الحالين هرب الناس من طريقها ، وتجنبوا مواجهتها أو الاصطدام بها، وكانوا يفلحون .تحاول الإمساك بأى من الهاربين ، لكنهم يفرون ، وتبقى وسط دائرتهم كالقط الحيران تخربش من تطوله يدها خربشات غبية، حتى ظننت أن الناس يخافون منها.

لا يعرف وجهها الوسامة فهو طويل ورفيع ، رأسها كرأس الهدهد ، ومؤخرتها بحجم فيل، وبطنها كالحامل التى لا تضع مولودها أبدا ، وبياض بشرتها كبياض العجين ،جسدها لا يعرف الزوايا المعتادة ، بل هو قطعة واحدة كالجوال ، أو القالب الذى خرطه حداد فقير ، وعبأه فى جلباب من الكستور ، له جيبان منتفخان ، تغطى زوبة سطحهما بمنديلين مهترئين ، تخبأ بهما ما تحتهما من نقود ، تتحسسها بين الحين والحين ، وتفرغها مرتين فى اليوم ،فى حجر خالتها أم زغلول ،مرة بعد آذان الظهر بساعة ، ومرة مع آذان العشاء، وفى كل مرة تمر على شوارع غير الشوارع، وتدق على أبواب غير الأبواب ،خريطة محددة قسمتها بمعرفة خالتها ،وعرقتها زوبة جيدا ،وتنفذها بدقة ومهارة.

تعود بعد كل جولة بمحصلة لا بأس بها ، ولا تمانع فى أخذ أى شئ ،خبز ،قطعة جبن ، شبشب قديم ، مكان على دكة السينما ، أو على مقهى ، أو حتى أمام التلفزيون فى ميدان السوق الصغيرة أو بين البائعين تنادى لهم على بضاعتهم تأخذ نقودا أو حبة جوافة، أو حبة بلح ، أو عنقود عنب ، أو حزمة برسيم صغيرة ، أو حتى هدمة قديمة ،فجثتها لا تعرف الملابس الجديدة إلا فى العيدين.

والمؤكد أن زوبة العمياء لم تكن بحاجة فى كل هذا إلى عيون المارين ، بل أنفاسهم ولمسات أيديهم ، إلى تحسسهم ،ومعرفة ملمس الأجساد الأخرى ، ويكفيها أنها تعرف الشوارع كلها ، والبيوت والساكنين وراءها فرداً فرداً.

فى إحدى المرات وجدت نفسى فى



مواجهتها ، فمسكت بى ، ولم تعبأ بما أتململ منه وأتعلل ، وأتاحت لى بعد حكايات كثيرة أن اتشمم أنفاسها طوال الطريق ، تغرس ذراعى فى نهدها ، وتحك فخدها فى فخدى ، وتمسك بيدى تربت بها على مؤخرتها ،وتغرس أصابعى فيها بعنف ،وعندما هممت بها وجدتها تخور كالبقرة فندمت.

سألتنى وهى ترتب ملابسها غن اسمى ومكان بيتنا ، فلم أجبها ، نادت على فهربت من أمامها ، لطمت صدغيها وقالت فى انكسار : سأعرفك . بعدها لم تملك زوبة العمياء إلا الكتمان والحرقة والدمع فاضت به عيناها ، وزادت فى الأيام التالية من الدعاء على الجميع بالعمى والحسرة.

انقطعت أخبار زوبة العمياء عنا ، فظننت أننى السبب ، وربما تحض الآن طفلها الذى كتبه زغلول ابن خالتها باسمه فى شهادة الميلاد ، وسافر بعدها إلى صحراء الجزيرة ، أيامها بدأت الحوالات البريدية تنهال على خالتها، فكفت زوبة عن الدوران فى الشوارع ، والدق على أبواب البيوت .وعندما اندلعت الحرب هناك،وانقطعت أخبار زغلول ، وتوقفت الحوالات ، ماتت أمه ، وورثت زوبة العمياء الأشياء كلها ،فشعرت بالقهر والخذلان.

قررت زوبة العمياء هدم بيتهم القديم ، وبناء الجديد ،وعرفت الأكل الجديد ، واللبس الجديد ،والمعاش الجديد ، فبرزت زوايا جسدها وكثر خطابها وخيرها ،كانت تستعرض الرجال أمامها ، تتشم أنفاسهم ، لا تهمها ملامحهم وأصواتهم، تبحث عن صاحب الأنفاس الأولى ،وعندما تاهت أنفاسه ، أدمنت الحالة ، وذاق الناس بؤس العاهة وبأسها ، وأصابهم الذل ، أفاقهم فقط ، مشهد موتها الرهيب ، إذ حملوا جثتها على عربة كارو ، يجرها فرسان قويان ،بعدما فشل أى نعش فى استيعابه . وحملت العربة الثانية صفائح صفائح من الذهب والفضة ، جمعها عماها القديم.

مذكرات خاصة لابن المقفع

ألقيت الصباح على عم إبراهيم البقال ،وجلست القرفصاء أعد واحدا وعشرين رغيفا .كان صباحا حارا ، لم تنم شمسه ،وكان إبراهيم البقال مشغولا كعادته كل صباح فى إقناع ابنه بمصروفه اليومي ، لكن الولد يرفض . ينساه الأب لحظات ، ويلبى حاجات بعض الزبائن ، ويلتفت فيجد الولد رافضا ، ثم يبصق وينسى.

فيلم يومى اعتدناه جميعا نحن زبائن الصباح ، نرقب مشاهده ونحفظ صوره ، وإذا اختل مشهد أو غابت صورة عن رؤيتنا ، يصيبنا الإحساس بحرارة الجو المرتفعة ولزوجة هذه الحياة ، وأن هذه المشاهد أصبحت مملة ، وأن الكادر منصب دائما منذ الليلة الفائتة ،حتى الشمس لم تغب طوال الليل ،كى تحرقنا من أول النهار بلسعتها ، التى تشبه لسعة المقشة التى يجرى بها إبراهيم البقال وراء ابنه ، ويضرب مؤخرته بطرفها.

كنت أعلم أن الرجل سيزيد المصروف قرشا ويتناسى لحظات ، ثم يزيده قرشا آخر، حتى يرضى الولد ، ويمضى إلى حال سبيله . بعدها يبدأ إبراهيم البقال فى منولوج اللعنة الأبدية ، يلعن أمام المزدحمين الأبناء وجدودهم ، ويلعن خلفتها ومن يريدها، ولا يكتفى بذلك .. بل يدخل فى مقارنة بين الأجيال ،ويسرد قصة كفاحه وبطولته التى يحرص أثناء حديثه عنها على جذب الزبائن، ويشركهم فى الكفاح معه ، يبحلق فى عيونهم فردا فردا ،وكأنه يخاطبهم شخصيا فى حدث جلل ، ولا ينتظر رأيا ، بل الموافقة الكاملة على ما يقول ، ويزيد الحكى عمقا ،كأنه يشدو قصة أبو زيد الهلالى ، التى تتطلب الحركة الدرامية بغض الانفعال والتأثر ، كأن يهز يديه بما يحمل معنى الرضا بالقضاء والقدر ، أو العنف فى رفض الأمر الواقع ، ولو تطلب ذلك صوتا من الأنف، أو حشرجة تعطى صوت الألم الدفين ، وتزيد من شجن الحديث . ولا يمنع هذا استخدام بعض الألفاظ والأفعال الخارجة ، ولا نملك فى النهاية إلا أن نصفق بحرارة لبراعة أداء إبراهيم البقال الصباحى ، الذى جاء اليوم بجديد وينسى الزبائن عطلتهم ، وينحنى فاردا طرف جلبابه الداكن دائما فى تواضع الفنانين.

اخترت العشرين رغيفا فى الحقيبة ،

ومسكت الرغيف الواحد والعشرين في يدي ، عدهم وراني إبراهيم البقال بسرعة مدربة ، مستخدما الأصابع نفسها التي مسك بها أنفه الغليظ ،كي ينف بعزم وقوة ما فيه من زفير . وهي الأصابع التي كتب بها في النوتة الزرقاء أرقاما ، ثم أعطاني الجبن وصحن الفول ، فعلمت أن مشاهد اليوم قد انتهت.

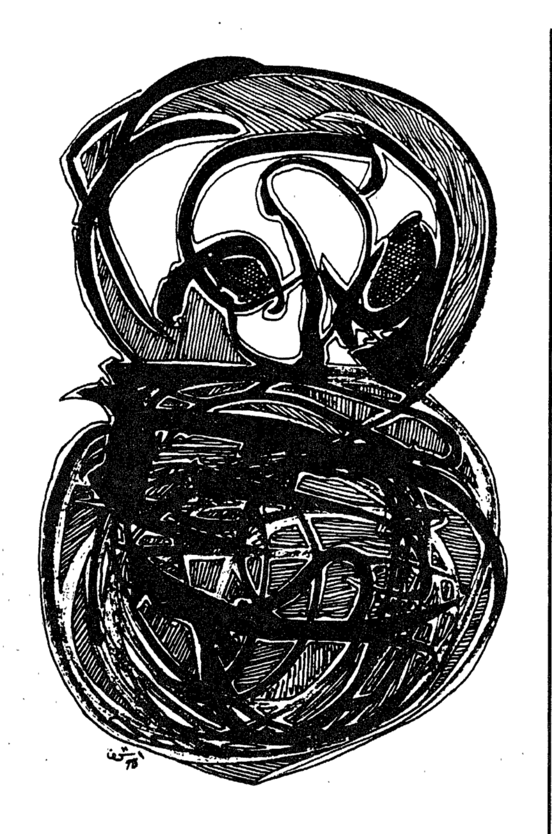
مضيت متشاغلا بفرحة الكلب عندما رآني أحمل رغيفه في يدي ، وعادة ما اضطر لاقتراض رغيف الصباح من العشرين ، وأتحمل بعض الشتائم من أمي على الريق ، ويزداد حلقي جفافا في بعض الحالات ،عندما يبلغ حكمها علىّ قسوته ، فتنتقص من غذائي رغيفا، وإذا اعترضت أو تذمرت لاحقتني بقولها المعهود والرغيف الثاني أكله الكلب!.

والأمر في الظهيرة وبعد العشاء يختلف ، إذ كنت احتفظ باللقيمات الفائضة ، وأخزنها جنبا ، أملاء بها جيوبي ساعة خروجي ، ويضمن الكلب بقية طعام اليوم.

لم أشعر بلذة في مداعبة الكلب هذا الصباح . رغم تمسحه ومهارة حركاته البهلوانية في التقاط لقيمات الرغيف من يدي ، وإعجاب المارة به ، لكنني سألت نفسي : لماذا لا أستطيع أن أقذف الهواء وأدك الأرض بهذه القوة ، ولماذا لا يأتي ابن إبراهيم البقال مكاني ، وأذهب إلى مكانه ، يداعب الكلب الآن ، ويختزن ثمن رغيفه ، ويلهو معه كما أفعل . أما أنا فهل أرضى أن يلعن إبراهيم البقال جدود أمي وأبي.

ألقيت بآخر الرغيف ودخلت مسرعا لأجهز مع أمي ما أجهزة كل صباح ، ثم أوقظ أخوتي ، وتذهب هي لتوقظ أبي، وما تلبث بعد تناولنا الفطار أن تشير عليّ بلمّ الأطباق ومسح المنضدة ، وتجهيز الأكواب لتصنع لنا هي الشاي.

خبأت بعض اللقيمات التي فاضت من فطورنا ، وأعطاني أبي ما معه من فكة لشراء الجرائد، وحملني أخوتي بعض ملابس خروجهم لأتركها عند المكوجي . أتاني الكلب فرحا ، فرميت له ما معي حتى أقنعه بمصاحبتي ، تزدحم الأسئلة في رأسي ، ولا أجد لها إجابة ، أراقبهم وأسال نفسي لماذا لا يؤدون ما أؤديه ، ولا يقومون بما أقوم به ،هل لأنني أصغرهم ، فلماذا خلقني الله صغيرا ،ولماذا أرتب هذه الأسرة وأفرش عليها الملاءات ، ما دامت ستعود بالليل إلى النعكشة ، تفركها الأحلام ، لكن لابد.. ولابد أيضا من كنس الصالة والحجرات ، كما تنصح أمي ،حتى حجرة الصالون لابد من المرور عليها بالمكنسة هي الأخرى



، رغم أنها لم تفتح ليلة أمس.

أنهيت عملى المعتاد وجلست ألتقط أنفاسى ، وأستريح بعض الوقت ، أفكر فى أسئلة جديدة وأوضاع أخرى ، وفى البحث عن طريقة أقنع بها أبى كى يساعدنى فى استجابة أمى للخروج إلى الشارع ، واللعب حتى موعد الغداء ، لكنها لاحقتنى بمكيالين من الأرز ، كى أنظفهما ، حاورتها وقلت لها إن الوقت ما زال مبكرا ، لكنها اكتفت بالنظر إلى ، فسكت ، وجلست بلا تفكير فى تمرد جديد أو أسئلة جديدة ، أنظف الأرز وأعد حباته من باب التسلية.

كنت قد أشرفت على ألفى حبة ، وإذ بصوت طلقات نارية بالخارج يغشانى ، وزعيق حاد من الأولاد فى الشارع بعد كل طلقة ،فطوحت ما فى يدى ، وخرجت مسرعا ، لم أهتم بنداء أمى ، التى حاولت الإمساك بى ، لكننى لويت ذراعها بعنف ، وأفلحت فى الإفلات منها ، وتركتها تسبنى وتتوعدنى كما تهوى ، ولحقت بالأولاد الذين كانوا قد وصلوا إلى آخر الشارع . وجدتهم يحيطون رجلا قصيرا ونحيفا ، لا يكف عن شرب السجائر ، ولا يؤثر دخانها على عينيه الضيقتين ، نقترب منه بحذر ، ولا نتعاطف مع طلقات نيرانه ، لكننا كنا نفرح بالملبس المحشو الذى يلقيه إلينا بعد كل طلقة.

قالوا إن اسمه السماوى ، وأنه أثار الفزع والذعر فى ككلاب الشوارع كلها منذ الصباح الباكر . تذكرت الكلب وخشيت أن يصيبه ما أصاب هذه الكلاب الغارقة فى دمائها ، تنتظر عربة البلدية ، التى تلمهامن أول الطريق.

حاول أحد الكلاب عبور الشارع ، لكن طلقات السماوى لم تدعه يمر بسلام ، وأخر ملقى جوار عامود النور ، وثالث .. ورابع .. وخامس .. والأولاد يصفقون كلما سقط كلبٌ جديد ، وبعد كل سقوط يقذف لنا السماوى بحبات الملبس المحشو ، فنتشاجر عليها ، ونحاول الفوز بأكبر عدد منها ، وانتشالها من التراب والطين.

لمحت الكلب آتيا من آخر الشارع مذعوراً ، الخوف يفزع خطواته ، ولا أدرى ما الذى جاء به إلى هنا فى هذه الساعة ، بدأ الأولاد يترقبونه ، بعدما التفت إليه السماوى ، ورفع بندقيته فى خفة وثقة إلى عينيه ، والكل ينتظر الحبات الجديدة من الملبس المحشو ، ويتمنى الفوز بأكبر عدد منها ، لم أملك إلا الجرى إلى أول الشارع ، وأخذت الكلب بين أحضانى ، لحظة انطلاق طلقة السماوى ، صرخت .. وصرخ الكلب صرخة مكتومة ، تاهت آلامها عندما عبرت الشارع عربة فخمة ، جذبت أنظار الجميع ، نافذتها الخلفية مغلقة نصفها ، والنصف الآخر يطل منه كلب أنيق ، تتدلى سلسلته الذهبية من رقبته ، وتصنع لحنا رائعا ، ما زال صداه يلعب بأذنى حتى اليوم.



حديث الحجرات المتربة

أخذته من يده وقدمته للذين تحبهم وقالت لهم : هو ذاك زرقة الجبل ساعة المغيب دفء الكتفين من برد الرصيف ، رذاذ سماء القاهرة ليلة رأس السنة ، مولد السيدة ، كوب البرتقال تحت كبرى غمرة ، شقاء الوجع وصبر السنين .كانت صورتى فى عيون زصحابها هامشية ، مجرد قسمات اعتادوها هنا وهناك، خلف تمثال الزعيم أو وراء المقاعد الشاغرة ، وفى زوايا الحجرات ، أما ملامحهم فأعرفها جيدا وأنسى الأسماء .. وفى هذه الأثناء لم يدفعنى إلا إصرار الحناجر ويقينها الحتمى ، ولم أراهن على شئ إلا أحلامى المكدسة فى أدراج مكاتبهم ، وصرة لى فى زوايا المرايا التى لا تعكس إلا صورهم. . .

أول مرة لقيتها قلت لها كلاما كثيرا عن دبة الصدر التى تخشى ظلم الآخرين . لكنها هزت رأسها بالنفى ، وظننت أن يتخطفها الطير ، لكنها خبأت الدمع فى عينيها ، فعرفت أنى واقع فى هواها لا محالة . وبدأت أعيد النظر فى غضب الطبيعة ومرايا أصحابها . لم أهتم بأسئلتهم وشكوكهم التى أرقتنى، أطفئ سنواتى المحترقة على بابها بالتبريرات المتاحة، وأردد فى زهو: أى سراب يغتالنى وهواها ملك يدى ، وفى زوايا الجبل مغارات بنفسجية ، سنرحل إليها لو ضيقوا الخناق.

فى الأيام الأولى كنت أضبطها تحتفظ بأشيائى فى حجرها وفى ثنايا حقيبتها المهملة ، وأضبط نفسى منفذا لوصاياها ، وأحاول جاهدا أن أشرب القهوة سادة: أجتاز معها آفاق عيونهم ، وأحاديث حجراتهم المتربة ، وألمح فى مراياهم كل الخفايا والظنون ، ونركن إلى عدل النفوس وقسمات التجارب المشتركة ، نتوه عن بعضنا أحيانا ، لكننا نلتقى بعيدا عن المكاتب والحجرات المتربة والنقابات ،كالمعانى الكاملة مطروحين على الطريق ، نعيد صياغة البديهيات، ونتجنب بهجة الشروق والغروب ، يدفئنا حضن النيل من برد يناير ، ونجوب الشوارع والحارات ، نعشق خطواتنا فيها ، ونحفظ أشكال عمائرها ، ونخزن أسماءها القديمة فى رؤوسنا ، ونتريث أمام خطها الثلث ،وعندما نتكئ على عصا الستين ، نحكى لأطفالنا عن لقاءاتنا ودفقات القلوب المحتاجة ،وكيف كانت معالم الوضوح ، وكم لمسنا سلالم

العمارات فى وسط البلد ، وميزنا بين المصاعد الزجاجية والمصاعد المغلقة ، وعطلناها بين أربعة جدران ، لحظة أن ذقت من شفتيك طعم التفاح المثلج ، فظلت برودته فى جسدى تطفئ لهيب البرجوازى الصغير ، وتبرر قلة الحيلة فى هذه الأيام عرفنا لمس التلاشى ويقين الخطوات القادمة ، ورسمنا بحارا وأنهارا ومقاعد وسط الحدائق وجبالا زرقاء وسجاجيد ومراتب وملاءات وأحبال غسيل وأدركنا كيف أحب جمال حمدان الوطن.

سرقنا الزمن من الجميع ، وسرقت مراياهم صورتنا الحقيقية من أنفسنا ، ظننا أننا أفلحنا فى الإمساك بها ، لكن صورتهم ظلت الوحيدة المسيطرة على عيوننا ،بتؤدة وترو شديدين نزن حجم مراقبتهم لنا وأحاديثهم الجانبية ،وعندما نهتم بصورهم فى المرايا يتجلى كبرياء اللحظة .. أملا فى الاكتمال.

لهم ما يشاءون ولنا ما تصنعه أيدينا . بدأنا نخطط لميادين التلاقى بعيدا عن عيونهم فى كل شروق لنا ميدان وفكرة وفكرة ونفرز مكاسبنا بعد الغروب . يندهشون لتوحدنا ونخشى غضب غير المنظورين نقرأ ملامحهم فى المرايا . ونتلمس الحدود بين السطور .. نتلاشى بلا غيبوبة ، ونسجل أحلامنا فى أوقات التعب .كان الإرهاق المتناسب والشقاء الممتد ولا أدرى لماذا الحرص على نقاء صورتى فى مرايا أصحابها ،كنت أراه نوعا من العدل الباقى فى النفوس . وبعد طول انتظار عرفت كل الأسرار ، يدفعنى تمسكها بفرحة اللقاء إلى دوام التبرير، ووجدت فى طاعتها عوضا لسلسبيل البئر المهجورة ، وإنها المدار الذى أقسم فى دورانه بليالى المكاشفة .فقد كنت أنتظر الحركة الأولى للجذب . وبعدما اخترقت الحدود بين الضعف والاستقرار ،حزنت .. وأخرستنى قلة الحيلة.

فى الأيام الأخيرة لم تدم حلاوة المكاشفة كثيرا ، وأعلنت أن أصحابها رفضوا المشروع من أساسه، وأكدوا أن غيابها كفيل بحرق القلب ،وما عليها إلا انتظار عظامى قادمة بعد غربة طويلة ، أحمل فى يدى زمكا ، وتحتى فرس أغبر ، لكننى مجرد شبح فى زوايا المرايا التى حملقت فيها طويلا.

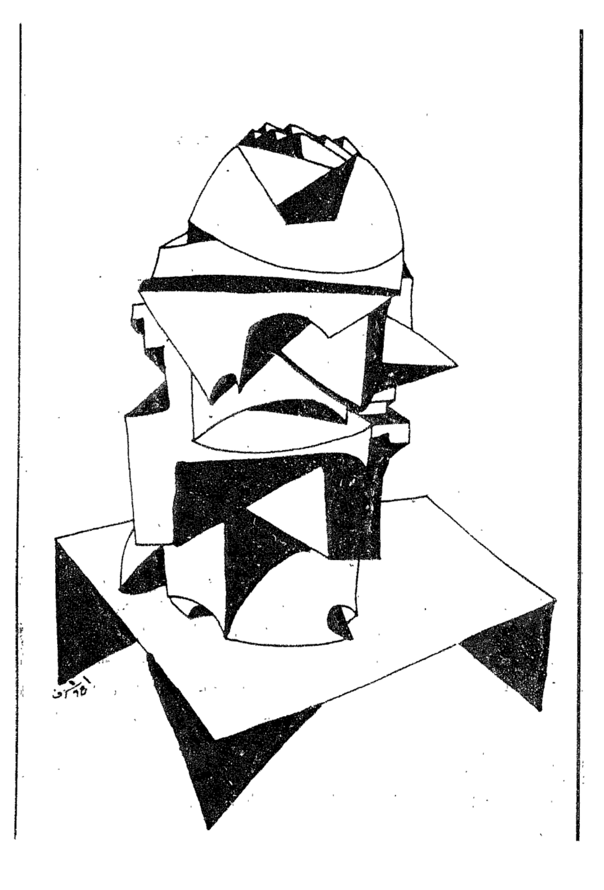
شريط كاسيت فارغ

منذ أن سمعته وأنا أردد فى لحظات الكرب ألحانه ، صوته يأتينى بالخير والوضوح ، وتفتح دقات أنامله على عوده بابا واسعا لإقناع الآخرين بحسن الاختيار ،فضاؤه يدفعنى إلى أجواء أسطورية لا تخلو من بدائية ورومانسية ، أما الركون إلى خطابه ، فهو الطريق الأمثل فى العثور على ما تبحث عنه العيون.

أمسى شريط الكاسيت قريبا من يدى ، أديره ليسلا.. أواسى به وجعى وحزنى القديم، وأشحن ساعاتى القادمة ، وأحفظ أغنياته لمواجهة غير العارفين.

فى حضرته أرى الذين أحبهم ، وأحدهم يشق قلبى ، وينزع المضغة السوداء ، وقبل أن يرده إلى مكانه ، يغسله بالثلج والبرد ، بعدها لا أقبل إلا أصحاب الأصوات الواضحة . وعندما اكتشفت استخدام أغانيه فى علاقات الهوى ،كنت قد تجاوزت الأربعين و «كل من أملت فيهم رحلوا ، أو رحلوا عنى بعيدا ،والقطارات تمر، القطارات التى اشتقت لترداد أغانيها الحديدية ، ما عادت تبالى بالمحطات الصغيرة» . وبعد طول سماعه ، اكتشفت جهل المسئولين عنا فى الأحزاب السرية ،عندما اعطونا شريط الكاسيت ،مع شرائط الشيخ إمام ، ومارسيل خليفة ، ومظفر النواب ، باعتبارها من أدواتنا الممنوعة ،كانوا يدسونها تحت جلدنا ،وحكموا على الأصوات الواضحة بالخفاء والكتمان ، لا نسمعها إلا فى حضرتهم ، وفى لحظات التجلى الأعلى،.تهتز مشاعرهم على دقات عوده ، ويبكون . ونظل طوال الليل نبحث عن الأوطان التائهة ،فى عيونهم المبتلة الزائفة ،كنا بهذه الشرائط نقطف الرؤوس التى أينعت وحان وقتها ،وكنا نصطاد الرؤوس ، ويختلفون هم على ثمنها . لم نفز بشئ إلا اليقين المراوغ ،وكمية من الممنوعات ، نندب حظنا وأحلامنا المؤجلة على أغانيه ، ونتشوف معها القدرة على الاختيار ،فى هذه الفضاءات الأسطورية الباردة ، لا ننعم بخير فى جلسات الحضرة وأهلها ، ولا نعرف فى عيونهم معنى الوضوح.

بعد العزلة عرفت الحب على صوته ، حملت نبراته شجنى المحترق بحب الحياة ،والإخلاص فى البقاء لكننى كررت اعتذاراتى ، بسبب الإرهاق الذى يغطينى ، ويعطلنى عن مواعيدها



،والأعباء المتكومة فوق رأسى ، وأمنيتى التى تشغلنى دوما: الانعتاق مبكرا ، والكف عن خدمة البيوت ، وأبرر غيابى بمتاعب الحياة التى لا تنتهى ، والتى تتوه بى فى غياهب التسكع والتنقل بين المكاتب ، ولا أجد فى نهاية المطاف سوى عينيها ، واشتهاء الحياة ، وانخراط فى الانشغال بها ، لعلى أعثر على ماتبقى من تبعثرى ، وعندما يلاحظ أحد عيوننا ، أغنى بصوت عال» ح نغنى ودايماح نغنى ، ونبشر بالخير ونمنى ، ونلف الدنيا الدوارة ، على صوت النغمة الهدارة ، ومعانا المشرط والبلسم ، والكلمة الصاحية النوارة ،هو احنا كده ،وح نبقى كده ،ماشيين عارفين مع مين ، دايما واضحين ، ،مش بين ده وده» . ويفضحنى اشتياقى إليها ، فأكتب فى ورقة صغيرة بعد صباح الورد: جئتك حتى لا يقتلنى نداؤك فى الليالى وأنت بعيدة ، وتضرب لى فى الختام موعدا ، ونغتسل فيه من كل الظنون المتعبة ،نواجه بعده الآخرين بالخير كله والوضوح.

كنت أرى السماء عندها غير السماء ،والصباح معها غير الصباح ، حتى الشوارع والمكاتب ومطبات الأنفاق ، أرى جرأتها أكواما من المحبة الجارفة التى لا تصدها سدود ، لكننى أقوى على رد أسئلتها أهو الحب أم كمال الأربعين ،هكذا قلت عندما سألتنى عن كثافة الاندفاع ، والتوازن الرائع الذى يسبق الانهيارات الكبرى .كنا كالحبة التى قسمت نصفين ،هى عطشى دائما لابتلاع مائى ، وأنا أحرث أرضها فى خفة ويسر ، أما قبلتها ، فكانت تأتينى «كسكتة القلب ، تأتى فجأة وتميت»، تعطى الحياة طعما مغايرا ، وتؤكده إشراقة عينيها ، ورحمتها الدائمة ، أملا لكل تائه ودليلا للعاشقين فى المحبة والغرام.. هنا.. لا تملك اللحظات إلا أن تناديها وتهتف باسمها . أما الغياب عنها ، فله معان أخرى غير الشوق ، تحس بها الضلوع ، منذ الساعات الأولى ،فلا تطل على المكان بطلعتها ، ولا ترن خطواتها داخلى ، كأوتار عوده التى تدب الآن على البعد ، تغتالنا وتشاركنا دخان السجائر وأكواب الشاى والقهوة وأنفاس الجدران وأرقام التليفونات والخطابات المتناثرة.

فى صباح عودتها رأيتها تبكى ،وعندما سكنت يدى على كتفها ، اهتزت أحلامها ونفضت عن أغصانها غدر السنين ، أدرت لها شريط الكاسيت ، فدهشت ، وغنيت «هجرتى فيك .. كالهروب من الظل» ، واعتدت أن أحادثها بأشعاره فى الطرق والتليفونات ، أحمل لها الخير كله والوضوح ، ولا ألتفت



لعيونهم وأحاديثهم ، ويكفينى أننى لا أخشى الضعف.

حكت لى حكايات الريح وعسف السابقين والأخ الذى راح مبكرا ، والأب الذى مات غيلة ، والأم التى تآكلت فقرات ظهرها وتسربت منها السنون ،وعندما اعترفت لها بأنها «سيدة انتظارى» ، لم تخجل من ذكر الذين قبلوها من شفتيها بعمق ،حتى أغمضت عينيها ، بعدها انهارت الجدران كلها ،وكشفت ما كانت تخفيه وراءها ، وأن الأمر يتطلب الآن القرار الحاسم.

لم أسأل نفسى إذا كنت أحاول الهروب ، أم تصر هى على محاصرتى ، ولم أقف عند الهُواجس التى راودتنى ،فقط كنت أبغى فى الليالى المقمرة ، أن أتعلم كالصبية الصغيرة ، وأقف تحت شباكها، أنادى عليها بمقطوعات من أغانيه ، فتعرف أين أنا ، وتطير من الفرحة ، وتهمس فى أذنى أننى اكتشافها ، وتتمنى أن يطول بنا الليل ، وأجدها فرصة ،لأننا نلتقى دائما متأخرين

فى الأيام الأخيرة بدت كلمة الظروف واضحة فى حواراتنا ، استمر أنا العنف ، وعشنا بين الشد والجذب ، كانت تقول : ما نحن فيه خارج.أى تصور ، أو أى منطق أو رؤية ،فأدعوها إلى البداية ،وكيف كانت ، وأقول . عليك فى الليالى الباردة أن تديرى شريط الكاسيت ، وستجدين أمامك من يصد الريح ، ولا يضمر لك شرا.

فى الصباح هلت علينا وفى صحبتها ضيف جديد ، جاء بضيائه الخفى ، لا تلتقطه إلا العيون المدربة على الوضوح ، وعلى الجانب الآخر ، وجدت أوراقى الصغيرة ملقاة ، وصور أهل الحضرة ممزقة ، ونصف الحبة يعثر على نصف آخر ، أما شريط الكلسيت، وستجدين أمامك من يصد الريح ، ولا يضمر لك شرا.

فى الصباح هلت علينا وفى صحبتها ضيف جديد ، جاء بضيائه الخفى، لا تلتقطه إلا العيون المدربة على الوضوح، وعلى الجانب الآخر ، وجدت أوراقى الصغيرة ملقاة ، وصور أهل الحضرة ممزقة، ونصف الحبة يعثر على نصف آخر ، أما شريط الكاسيت ،فقد سجلت على ذراته الحديدية أشياءها الجديدة.

عجائز الهوامش

سألنى فى تجهم : ما الذى جاء بك إلى هنا؟ لم أتوقع السؤال فى بداية الأمر، استغربته عندما نطق به سكرتير الوزير ،لحظة دخولى المبنى الأبيض، خصوصا أنها المرة الأولى التى يسألنى فيها هذا السؤال ، وبدأ يلاحقنى فى الأماكن التى اعتدت التواجد فيها إلى جواره ، ناسيا ابتسامة البشرى التى كنت ألمحها فى عينيه ،كأنه يبارك خطواتى وتواجدى فى أماكنه.

فى هذا الصباح كان صريحا فى عدواته ، وزاد من وقاحته أن أمر أفراد الأمن باصطحابى إلى خارج مبنى الوزارة . وشدد عليهم ألا يسمحو لى بالدخول مرة أخرى .لحظتها شعرت بحد السكين يذبح شرايين الحلم الذى داعبنى منذ سنوات . وتواطأت على كبريائى وقلت فى نفسى : لعله غاضب هذا الصباح ، أو أرهقه العمل الكثير ، أو فسدت صفقة من صفقاته ، وربما رآنى اتبع خطاه ، فظن بى السوء ، وبدأ بطردى كى يمسح آثاره ومعالم الطريق حتى أضل.

يسألنى الآن عم جاء بى إلى هنا وكان هو النجم الذى نهتدى به فى حياتنا ، وحلمنا فى العيش إلى جوار الكبار ، والبعد عن ناموس الناحية وأوحال فقرها ،كان الضوء الأخضر لحاجاتنا وطلباتنا عند الحكومة ، والمثال الذى يطالبنا آباؤنا باحتذائه . أما تراب سيارته عشية كل جمعة ،فكان يعفر فى وجوه الخاملين ، والذين ركنوا ظهورهم إلى حوائط مساكنهم النيئة بعد مغارب الأيام . الآن يسألنى ، بعد ما تركت الأهل والأرض ،ونسيت الزرع والقلع، وتبعنى -كما تبعه- كثيرون ، وجدنا فى ريح سيارته عند ذهابه ومجيئه ، القدرة على الطيران ، والأمل فى اللحاق بخلاصه.

والحقيقة أننى كلما رأيت حمرة خديه وقسمات وجهه تتحدث بالنعمة ، تأكد لى أن الطريق إلى رغد العيش أسهل مما أتخيل، فقط .. علىّ أن أتبع خطاه فى كل شئ ، ولو ظن بى الناس الظنون.

كان كل ما فيه يبهرنى : شكل أصابع يديه الأكثر استواء ، لون أظافره المختلف ، أسنانه الناصعة بلا خدوش أو اعوجاج ، عليائه فى حساب الآخرين على طلباتهم وهدايا المجاملين ، ساعته الفخمة ، طرف السلسلة الذهبية التى تبدو حول رقبته على استحياء ، فيخطف بريقها الأبصار

، شاربه الكث ، المحمول على جنبه الأيمن ، والطبنجة السوداء على جنبه الأيسر ، ماركات ملابسه المستوردة وألوان قمصانه الأكثر زهوا ، طريقته في معاملة الوحيدات وقدرته على اكتشاف حاجاتهن ،حتى مؤهله المتوسط الذى ينساه دوما، ويكره من يذكره بتخرجه في قسم لحام الكهرباء بالمدرسة الصناعية . بهرنى هو الآخر ، ويكفيه أنه بتحلى بذكاء لم يملكه أصحاب الشهادات العليا ، ويحتل منصب سكرتير الوزير منذ سنوات ، دون أن يزحزحه أحد ،ومن طول تأملى فيه ،خشيت أن يتحول الأمر الى فتنة به، وغيرة حمقاء ، وحسد أسود على النعمة التى أمسى عليها ، وركنت الى الايمان بدعاء الوالدين فى هذه الامور .

لم يبهرنى أحد غيره ، ربما لأننى عشت الحلم نفسه ، وعرفت بيتهم وأخوته ، وكيف أسند أبوه ظهره إلى حائط دمتهم ، بعد ما خسر أمواله فى بورصة القطن بالاسكندرية ومات .كنت مثله ، خاطبت صبانا المديد أوتاراً خفية ، ودفعنا الأمل إلى غزوها. وإحراز الهدف تحت سمائها ، وفى الاماكن نفسها التى سبقنا إليها سكرتير الوزير . استعين بخبراته وطرائقه فى عرض بضاعته ، وأحيانا بخبثه وكذبه . وأقلد فى كثير من الأوقات زيفه ورنين صوته ، وانتظر بفؤاد فارغ اليوم الذى يذهب فيه الوجه الممصوص من المرآة . وبعد سنوات من الصعلكة لم يبق فى ذاكرتى غير الدعاء بألا يحرمنى الله من خدمة البيوت ومكاتب الكبار .

فى الأيام الأولى بدا وجهى مألوفا لديه ، وكثر ترددى من خلاله على المبانى الحكومية والمكاتب الخاصة وعندما طلب منى أن أمر عليه فى مكتبه ، قلت فى نفسى . الآن مسكت ببداية قصة الكفاح التى سأسردها فى فخر على مسامع الآخرين

فى الطريق إلى مكتبه كنت أمر على نيل بولاق أبو العلا ، فتغسل صفحته روحى من الوساوس والمخاوف ، وبعد العبور إلى الضفة الأخرى تجتاحنى رائحة السكرتير التى تزكم الأنوف منذ سنوات .. فالأبالى ، حذرونى من هذه الرائحة التى امتدت من وسط الدلتا لتشمل المناطق المحيطة ، فقلت أن الأوان لأتفرغ بالكامل لتوطيد علاقاتى بعلاقاته ، وإحكام المراقبة على تصرفاته فى الأمور كلها ، انتظارا للحظة المواجهة.

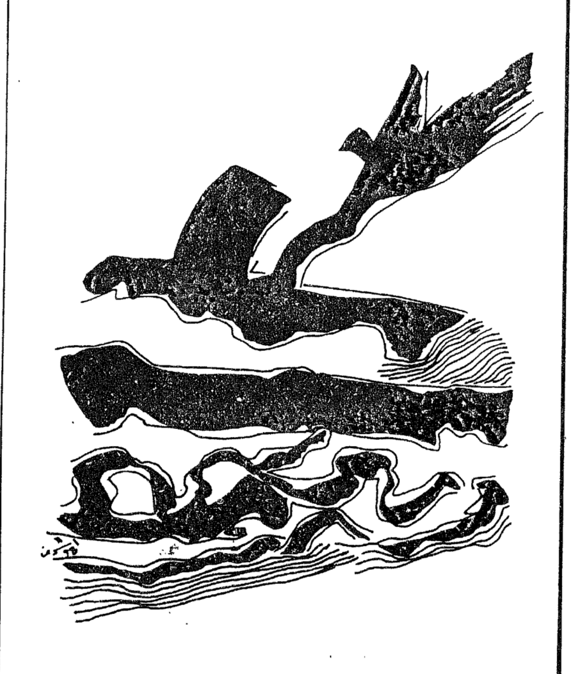
كان لا يكف عن الحديث عن الطرق المستقيمة والحاجات الواضحة والأشياء الحلال ، ويؤمن بأن المرء لا يحتاج سوى



هدمة نظيفة، وأكلة حلوة ، ونومة مريحة ، لكنه بعد ذلك بدأ يتخفف من أعباء كثيرة أكلت روحه ووقته ، ويحكى عن ذلك الفرح البعيد الذى يسعد به المختفون وراء المشاهد ، لأنهم يعلمون الحقيقة، قد يبدون من السذاجة التى تدفع الآخرين إلى التعاطف معهم، وقد يستعينون عند الحاجة بتراث الخبث الوفير ، لكنهم يمتلكون لمعانا فى العيون ، ويقظة دائمة ، ولا يهوون الأضواء التى تفضح ما يفعلون فى الخفاء ، يخترقون كالسوس عظام المدينة ، ويؤمنون بأن الخلاص يكمن فى الانهيار التام.

بعد طول دوران قصدت الهروب منه ، ومن جحوظ السؤال فى عينيه ، تجاهلته ربما خرست أصواته المتأججة داخلى ، لكنه فى الصباح الموعود أدرك خطورة المسألة وكبر السؤال فى رأسه ، ولم يتردد فى طرحه بهذه العداوة الظاهرة ، دون أن أملك الاجابة عليه.

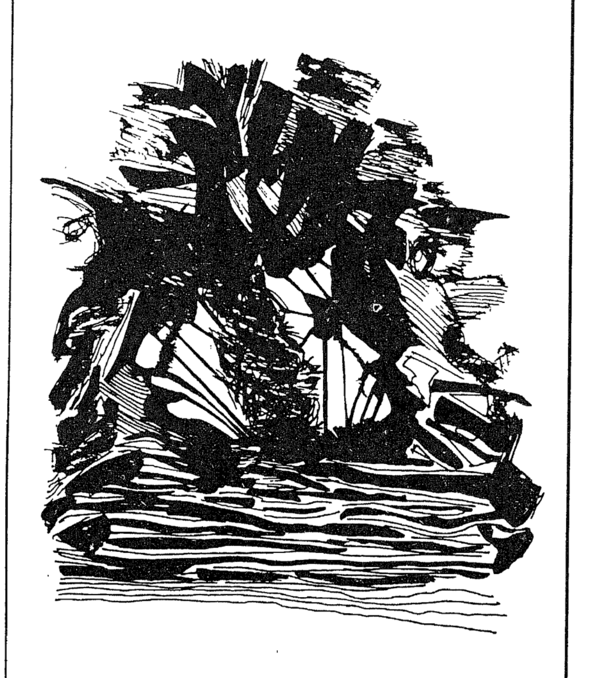
كأن المكان ضاق، أو كان صدرى أوسع من الهواء المحيط وأن ما يتسرب إلى الآن هو الاختناق ، وعلى إذا أردت الفوز أن أفرق بين الأماكن ، قبل أن أعدم كل شئ ، وفى النهاية اكتفيت بإشاراته الواضحة إلى ضرورة البعد عن حضرة الكبار وأماكن تجمعاتهم التى نغّصت علىّ المعيشة ، وجعلتنى كالمجنون أطارد أشباحا ، لا يعرف ملامحها سوى الحالمين برغد العيش . يطالبنى فى أحاديثه الأخيرة بالتخلى عن الحسرة على ما فات ،والرضا بالمقسوم ،والركون إلى قناعة النفس ، بحثا عن السكينة والاحتماء بواقع الأمر ، ربما هدأت ملاحقتى له ، فيرتاح هو أيضا . وعرفت أنها القطيعة . فلو أفلحت فى الهروب من أماكنه ،فكيف الفكاك من السنوات التى أمضيتها فى طريقه ،ومن أيدى الذين يخنقونى ويضغطون بطلباتهم ومشاريعهم ومكاسبهم كل صباح .هو لم يدرك أسرار هذه المبانى ، التى أرهقتنى فى البحث عنها ، لم يقف أمام أسئلتها التى تنعى حظها فى صمت ، وتنتظر بلهفة قدوم العارفين الآتين ، الذى يحفظون المتن عن ظهر قلب ، ويحركون الهواء فيها والأنسجة . آه لو عرف الآخرون أن الأماكن تنادى ساكنيها ، لأنقذونى من هذا الاختناق ، وإذا لم أسكنها أنا، يسكنها آخرون ، وسيأمرون فى أول يوم بخلع اللوحات الرخامية ، وخلع عيون المتطفلين ، وانعدام الأسئلة . موحشة هى الأماكن الخالية من العارفين ، ومقفرة، وبلا أنفاس الأحبة ، أكاد أسمع شوقها الدائم للقادمين ، دون أن تتمسك بأحد إلى الأبد ، أرى رؤوسهم فى اللوحات التذكارية متزاحمة إلى جوار



بعضها ،كأنها جماجم فارغة من المحبة والعدل ، أما الأفواه ينطلق زفيرها نيرانا تحرق السنين وتلتهم كل شئ . الوجوه أعرفها جيدا ، بعدما صار وجهى مثلهم ، ينبئ بالعجز والتراخى ، فما الذى أركن إليه لحظة المواجهة ، بعدما أمسيت فى زمرتهم . أذهب إلى أماكن تواجدهم ، وأنصت إلى أحاديثهم ، وأبادلهم الرأى فيما يطرحونه من قضايا أو تصورات . وعندما افتضحتنى العيون طأطأت رأسى ووافقت على الترقى ، وحسدنى سكرتير الوزير على منصبى الجديد ، لكن حاصرنى الندم بشكل لا استحقه.

بدأت صورتى تجاور صورهم ،فى خلفية المشاهد التى تنشرها الصحف وتذيعها نشرات التلفزيون يختلون الصدارة ويبدون فى ستراتهم الغالية وأربطة أعناقهم الأنيقة وجواربهم الحريرية ،كأنهم ليسوا من هذه النواحى ، ولا ينتمون إليها ، هم المخططون للأمور ، وأصحاب القرارات ، لم أجد فى عيونهم حسرة على ضياع شئ منهم ، ولم أجد شجنهم إلى ما مضى ، ولم أعثر فى ذاكرتهم على ما يعيننى على الدعاء . فقط وجدت مقاعدهم الوثيرة وغير المتربة ، وأوراقهم وأفكارهم التى تجرى بين الأماكن فى سهولة ويسر ، أما أحاديثهم فهى مفعمة بالذكريات الكاذبة ، وأحاديث الحاضر الخائبة ، غارقين فى نهمهم طوال الوقت ، فطنوا إلى حلاوة الهامش والمتن ، فامتلكوا الأمرين ولم يتركوا للعارفين شيئا . اتحسس رقبتى الآن ، خوفا عليها من هجوم مرتقب ، قد يخنقوننا بأربطة الأعناق الأنيقة ، لعلها الأيادى نفسها التى تمتد إلى رقبتى الآن ، ربما يدى أنا، كيف أفر من هذا الاختناق ، وأى بوابات زمنية سمحت لنا بالعبور ، لو فتشونا جيدا ، لوجدوا أسباب المنع كثيرة : نحتل المقاعد الفارهة فى سرادقات العزاء ،والمناضد الأمامية فى الحفلات والأفراح ، ونملك البراح ، وأحذيتنا لا يعفرها تراب الدرجات الرخامية والسجاجيد الفارسية والشوارع أمامنا خالية ، ولنا نصيب فى شقق وسط البلد ، ويلفون نعوشنا بأعلام الأوطان . لكن تكفى رائحتنا لتمنعنا هذه البوابات من المرور ، وكأننا لم نسم منذ قرنين.

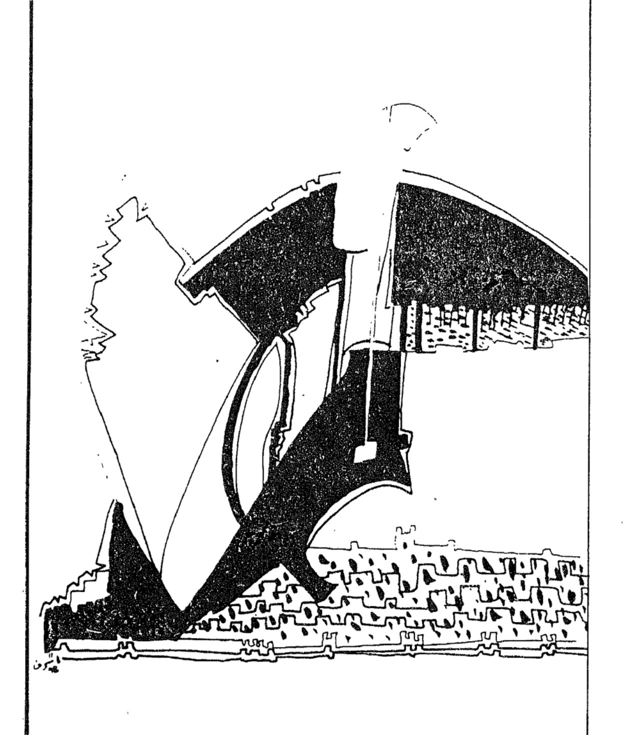
فى الأيام الأولى للمنصب الجديد ، استطعت التوفيق بين المهام جميعا ،عبر أجندة يومية، عشت بها الحياة ، حتى فترات وحدتى كنت أحددها ، أما معارك الحفاظ على هذه النعمة ، فقد استغرقتنى طوال الوقت . ولم أتوقع بعد فترة أن تملأ النشرات الداخلية لعلب



الأدوية المستوردة أدراج مكتبى، وتتكالب علىّ الصبايا، أملا فى إحداث التوازن المطلوب، والبقاء الأطول وراء هذه الحوائط.

بين الحين والآخر تعاودنى الأسئلة ذاتها، وركنت إلى حمد الله كثيرا على النعمة، ولم يهدأ بالى بحثا عن بلاغة أسوقها للموضع المختلف، أبرز فيها دلالات الانتقال بين الأماكن، وأنسى ما أنساه، فالطريق مجهد وطويل، والمحتاجون كثر، وأصحاب الطلبات يتزاحمون، والمهام جسام، ولما اكتشفت النتائج الصحيحة للمعادلة، شعرت بالاعجاز، وزاد حقد سكرتير الوزيرعلى. المشكلة الوحيدة التى أرقتنى هى عيون تلك الحوائط ومراقبتها الدائمة لما يدور بداخلى. لم أفلح فى صد بلاغتها، وتأكيدها على تهميشى وعجزى عن الاستمرار.

قلت لنفسى إننى أضخم الأمور أكثر مما ينبغى، فقد اعتدت أن أكوم الأشياء فوق رأسى، ثم لا أجد الطاقة على حملها، ولا يتوافر لى الوقت أيضا. فما الداعى لكل هذه الحسرة والشكوى من النعمة. وما علىّ إلا أن استمتع بها، وتزداد أسنانى لمعانا، ويعرض ما بين منكبى، وتنعم يداى، وتصبح نظارتى وساعتى وسلسلة مفاتيحى من المعادن النفيسة، ولا داعى للطبنجة، وسأكتفى بالمحمول، وأفعل ما أريد، أما حديث الحوائط وعيونها. فأنا كفيل باختراع اللغة التى ترضينى. كلهم يفعلون ذلك رغم إكبارهم ومهارتهم فى ألعاب التوازن، لكنهم يشكون فى مرارة من عيون الحوائط ذاتها، تصيبهم بالقلق الدائم والحيرة المستمرة والنهم الذى لا ينقطع. قد تواجههم العيون فى أى مكان، ربما إلى جوارهم، أو أسفل بيوتهم، أو داخل سياراتهم. ربما يتحسسون مثلى رقابهم، لن أتردد أنا الآخر، عندما ألح، أحد أبناء ناحيتنا، فى التجهم وأسأله بعداوة واضحة: ما الذى جاء بك إلى هنا؟!.



كراكيب

لو نظر أحدهم عند موضع قدمه ، لرأى نصفها التحتى عاريا تماما، ورأى كل ما رأيت ، وعرف تفاصيلها كما عرفت . وأصابه الهبل والجنون كما أصابنى ، من حلاوة ما رأى .فخديها، صوتها، نبعها السلسبيل ، بطنها ، زوايا خصرها ،كعبيها وقدميها وأصابعها، ورأى كفها وهو يمر بالليفة على هذه الأجزاء تغسلها بتور ، يلهب كل من يرى، ويشعل فيه النيران التى لا يطفئها أى بلل ، مساماتها تنادينى ، وبصمة جسمها تختلف ، ورغم الحريق الذى يشوينى طوال فترة استحمامها ، لم أبح لأخوتى أو لاصحابى بالسر، اكتفيت به لنفسى ، وبدأت أبحث عن مواضع أخرى ، أرى منها المشهد كاملا وأكثر وضوحا ، فكرت فى أن أصعد إلى السقف ، أو أحفر طاقتين سحريتين ، عساه يخجل من جسدها المشوق ، فيتحول إلى مرايا ، تعكس المعرفة ونور الاكتشاف فالطاقة التى يمتلكها جسدها على الجذب ، تقوى على سحر البشر والحجر . أكاد أسمع دندنة الكون على صوتها ببعض الأغانى التى تحبها، ويخبط الكوز فى الطشت النحاس ، فتجوب رنته الآفاق ، وتسحبنى إلى عوالم الكينونة ، فالتصق بها جيدا فتدلق الماء على رأسينا ، ويجوب عطرها أرجاء الحمام ، أما الوابور الجاز فيصنع بدوشته خلفية من الصخب والغليان، تسمح بالتحرك دون أن يحس بأقدامى أحد. كنت أكثر من التعلل فى الدخول إلى عفشة المياه ، أيام صعودها إلينا واستحمامها عندنا ، أراقبها فى خطواتها ، وأفتش حاجاتها ، وأراها تأتى بأشيائها كاملة قبل دخولها الحمام ، ملابسها النظيفة والفوطة الباهتة التى تلف بها شعرها المبتل، تتساقط منه قطرة مياه. مساماته. أراهن كثيرا على أن تنسى شيئا وهى عارية فى الحمام وتنادى على، فأذهب إليها ولا أعود أبدا ، ويبدو أننى خسرت الرهان من طول انتظاره ،ورضيت أن أنزل إلى موضع قدمى ، فى كل مرة ، أرقب على مهل أجزاءها ، ولا أكف إلا عندما أسمع صوت أنفاس الوابور تتسرب دفعة واحدة ، وينطفئ فانسحب دون أن ينطفئ اللهيب داخلى ، أو يهدأ جوعى.

أراها وهى تخرج من باب الحمام فى اكتفاء تام ،كاملة فى ذاتها ،وفى فرادة



أنوثتها وأحاديتها ، تحمل تحت إبطها ملابسها التى غيرتها ،والوابور المنطفئ فى يد ،وفى الأخرى الطشت النحاس وفى جوفه لوفة مبتلة ، ترغب فى أن تشم رائحتها ، وصابونة ، وكرسى حمام متهالك ،جلست عليه عارية.

اخترع معها أى حوار ، لأطيل وقفتها ، وأذكرها بما نبهتها إليه من قبل، ألا تنزع خرطوم التشطيف من حنفية دورة المياه ، وأشرح لها أهمية وجود الخرطوم فى بوز الحنفية ، وأحاول أن أخذ بيدها إلى الصندرة ، حيث تلقى الخرطوم فيها كل مرة ، وأن تأخذه بيدها وتركبه هى، وأعبر بجوارها الباب ، وأحتك بها ولا أعتذر ، وبعد أن هزت رأسها بالموافقة ، زادت جرأتى ، وبدأت أراقبها وهى تستحم من ثقب الباب الواسع مباشرة فأرى جسدها العارى كاملا ، وفى أوضاع مختلفة، دون الحاجة إلى النزول إلى موضع قدمى، لأرى فقط نصفها التحتى ، الآن أراها كاملة ، جسدها كله تحت عينى ، وأظنها أمام لهفتى وثورتى ، لمحت سواد عينى يفحصها من ثقب الباب ، لكنها لم تسده بورقة قديمة ، وأكتفت باحكام الترباس عليها ،كى تطمئن على حدود عطائها وتهورى.

فى المرات التى لا تسد فيها شباك الحمام على بسطة السلم العلوى بصفيحة السمن القديمة ، كنت أرى جسدها وضوح النهار ، لامعة بيضاء ، تشحذ الشهوة على سكين أجزائها. أما إذا سدت الشباك ، فان النور الشفيف سيحيل المشهد إلى خيالات أسطورية ، تتكشف فيها الانثى الأولى فى العالم ، ومدى توحشها ، الذى يدفعنى إلى فسخ باب الحمام المتهالك ، والفتك بجسدها النورانى ، ولا أضمن اكتمال المشهد بسلام ، فأبلع ريقى وأتمهل فى الرؤية.

اعتادت الصعود إلينا هى وغيرها من بنات الحجرات السفلية فى الدور الأرضى فى بيتنا الكبير ، تحتل أسر غريبة حجراته ، كل أسرة تشغل حجرة واحدة ، لكن لا حمام لهم، فاعتادت البنات الصعود إلينا لمساعدة أمى ، أو مسح الصالة الكبيرة والسلالم ، أو ملء المياه ، أو عجين الخبز ، أو للاستحمام ، خصوصا أننا نعيش فى أدوار البيت الأخرى.

فقط جسدها هو الذى جذبنى ووجهها الجميل، دون الأخريات ، وبدأت تضيق من مراقبتى لها ، بعدما تفرغت ومكثت فى البيت أيام المذاكرة الأخيرة. فى البداية اكتفت بأن تضربنى على كتفى برفق وتسبنى .بعدها مددت يدى فصرخت فى وجهى، ولمت حاجاتها، وقالت إنها لن تصعد إلينا ثانية ، ولن

تأتى لتستحم ، وأنها ستحكى لأمى عن كل شئ ، فلم أهتم إلا بالحمام ، الذى وجدتنى فيه ، استعيد صورة شقها القمرى أمامى ، وأراها تملأ عينى المغمضتين.

فى غيابها بدأت أسأل نفسى عما أريده منها وما الذى انتظره ، ولما كل هذا التخطيط والارهاق ، وأنا أعلم علم اليقين..أن هناك رجلا آخر، ينتظرها فى الحجرة السفلية ، وينام إلى جوارها على فراش واحد ، مس جسدها ،ولحظ إبداعه، وفك لغته المطلسمة منذ سنوات ، وأجاد فى نسيج حكايات العشق والرضا ، وعرف الأسرار كلها ، وهى .. وهبته ذلك. اتذكر الآن حكاياتها عنه، وكيف تغيرت نبرات صوتها ، عندما جاءت سيرته ،فهى تراه أمامنا رجلها ، يسد حاجاتها ، ويأخذ أنفاسها وتأخذ أنفاسه فى برودة الحجرة السفلية.

لم تغب كثيرا ،وكانت المفاجأة أن أتى بها زوجها ، وصعد إلينا كى يطمئن بنفسه على أسباب انقطاعها عنا والغياب، وعندما حكى عن سفره إلى صحراء الخليج ، أيقنت أنه أراد أن يسلمها لأمى ، كى تعيش عندها فترة غيابه، يومها نبهتنى أمى بألا أضايقها ففرحت.

زاد احتكاكها بى، فأصابنى الخجل، تلقى بأطرافها أمامى عند الصعود أو الهبوط وعند الدخول والخروج ، وتصعد إلى السطوح ليلا ، وتدخل على إلى عشة الحمام ، بحجة أنها صنعت لى الشاى ، وتهدل لها الزغاليل فرحة بمقدم روحها الجميلة.بعدها أعلمتنى الأسباب التى التى تجعلها لا تطيق اللباس الداخلى، فأقول لنفسى : ربما ما لم أخذ هناك أخذه هنا، فى مكان غير المكان ، وزمان مختلف.

علمت بنجاحى فى الثانوية العامة، وأرادت أن تشاركنا الفرحة ، فهمست فى أذنى: سأحلى لك بقلك، فترقبت موعدها ذات ظهيرة ،عندما نادت على لأساعدها فى رص الكراكيب فى الصندرة ، طلبت منى أن أسند لها السلم الخشبى، وستصعد هى، فقط على أن أناولها الأشياء التى كومتها أمى وجمعتها قبل خروجها من الأدراج والدواليب ، والكراسى والزجاج المكسور والمفاتيح القديمة وعلب البوية التى جفت وأسلاك ولمبات محروقة وأكياس سدت المدخل تماما.

أرادت أن نعتدل فى وقفتها على درجات السلم، فوسعت ما بين ساقيها ووضعت واحدة على درجة السلم والثانية على الشباك الصغير الموازى لها، وعندما رفعت رأسى بينهما وجدتها بلا لباس،

داخلى ففزعت ، لكننى واصلت الوقوف تحتها ، أدقق ، وهى ترفع بين الحين والحين طرف جلبابها الأزرق ، فتمرغيمة من نور ، تشع فى جسدها الشفيف زرقة باهرة .ولم أر فى عريها عورة ، يجب عليها أن تسترها وتغطيها ، بل رأيته ناراً ، لهبا يؤجج البشر وتأكل كيانى أنصحها بالتمهل فى رص الأشياء فى الصندرة وأن تختار لها الوضع المناسب ، وأخالفها فى المرات كلها .وهى تطيعنى فى استغراق محبب ، تسألنى عن حبات العرق التى بدأت تتصبب على وجهى .فأشير إلى الحر الشديد الذى يشعل الأجسام ، تعاود رفع طرف جلبابها الأزرق ،وعندما مددت إليها يدى ، تأوهت وارتبكت واختل توازنها ، لكننى احتضنتها حتى هبطنا سويا ، ولا حقتها برأسى داخل جلبابها .لحظتها همست فى أذنى بعبارة والله وكبرت يا على .فى الصباح حزمت مع أمى حقائبى التى سآخذها معى إلى المدينة الجامعية .قبلتنى خلسة ، وعاهدتنى ألا أنسى ، لكننى فى أول اجازة عدت فيها إلى البيت ، لم أفرح بما طلبت أن أساعدها فى رص الكراكيب الجديدة ، فى الصندرة ، أعطيتها كتب الثانوية العامة القديمة لترصها مع بقية الأشياء .. ومضيت!.

نقـــد

كتابة أصلان ومعرفته

سمير اليوسف

بلغ إبراهيم أصلان فى الثالث من آذار (مارس) الماضى عامه الستين .وهو العام الذى شهد صدور روايته الجديدة « عصافير النيل» . وفى حياة أدبية ترقى إلى ثلاثة عقود ونصف لم ينشر أصلان سوى خمسة كتب تتراوح أحجامها مابين خمس وستين صفحة ومئتى صفحة . وهذا ماسوّغ اعتبار الاقلال صفة ملازمة له ، والصفة الأكثر شيوعاً من أية صفة أخرى.

ويظهر أصلان لمن قرأ أعماله وألمّ بطرف من سيرته واخباره وانتظر بفارغ الصبر صدور جديده ، الكاتب الذى اتخذ لنفسه منذ البداية ركناً قصياً فى العالم الأدبى. ولا نظن أن الواقع مخالف لذلك . صحيح أن الرجل ليس غائباً تماماً عن الوسط الأدبى ، فلقد حظى باهتمام نقدى متواصل بحيث فاق ماكتب عنه ضعف ، أو حتى ضعفى ، ماكتبه هو نفسه ، هذا بالاضافة الى مايُجرى معه من حوارات أو مشاركته بين الحين والآخر فى أنشطة أدبية ، بما يدل على أن الرجل غير منقطع عن الوسط الأدبى أو معرض عنه ، بيد أن هذا الحضور ليس مما يطلبه الكاتب ويسعى اليه ، وخلافاً لما هو عليه الأمر بالنسبة للكثير من الكتّاب العرب لاسيما أولئك الذين يبذلون الجهد الأعظم فى سبيل تكريس أسمائهم بحيث تبدو مواهبهم الفعليّة وكأنها تقع فى مجال العلاقات العامة وليس الكتابة.

ولئن عزف أصلان عن أن يكون فى قلب الوسط لأدبى ، فلأنه على مايستشف من كتاباته وأخباره واحد من أولئك الكتّاب القلائل الذين لايرون الى الكتابة إلاّ كغاية بحد ذاتها ، ومن ثم فانهم لايتجاوزون فعل الاستغراق فيها الا لماماً . فالعلاقة بالمخاطَب ، القارئ أو المتلقى بما هى السبيل إلى

تكريس صفة الكاتب ، هذا ناهيك عن صفة الكاتب « الكبير » أو« العالمى » هى علاقة شبه معدومة . ففى حين تكون الكتابة نشاطاً خاصاً ، فان صفة الكاتب انما هى مرهونة بما هو عام ، وتحديداً ب« بيروقراطية الأدب » على حد تعبير الناقد البريطانى رايموند وليامز ، حيث يتعين على الأديب أن يتصرف بما ييسر للآخرين تكوين صورة له وتعريفه . وعلى هذا يحتل هاجس الانتاج فى صيغتى النشر والتداول موقعاً هامشياً فى حياة هذا الكاتب بما يجعله مقلاً فى النشر.

ولعل شخصية يوسف النجار ، فى رواية « مالك الحزين» صورة نموذجية للكاتب من هذا النوع . فهو لايظهر على مسرح أحداث الرواية الا مستغرق الذهن استغراقاً يشغله عما هو مجد فيه أو مقدم عليه . ويتبيّن لاحقاً فى لحظة انفجار وجدانىّ بأنه مستغرق فى كتابة رواية ماانفكت مادتها تثير حيرته وتردده . وعلى رغم انشغاله التام بالكتابة الا أنه لم يحظ فى الوسط الذى ينتمى اليه بصفته الكاتب . ولاشك أن عدم حيازته على صفة كهذه انما يعود إلى حقيقة انعدام مثل هذه الصفة أصلاً فى مجتمع يتكون رجاله من « أفندية » و« أسطوات » و« معلمين » . فليست الكتابة مهنة تدر دخلاً بحيث يمكن أن تُكسب ممتهنها صفة ، بل انه لمن غير الجائز امتهانها أو الادعاء بامتهانها . إلى ذلك فان الكتابة تفترض وجود قراء . وليس ثمة قراء بين أبناء الحارة التى ينتمى اليها يوسف النجار وتربطه بهم أواصر وثيقة . أما القارئ الوحيد فهو شخصية يشار اليها فى سياق الرواية إشارة عابرة من دون أن تظهر على المسرح . بل أن من الراجح أن يُعتبر من يقرأ كتباً بين هؤلاء « غاوياً » ، على حد تعبير فاطمة ، احدى شخصيات الرواية المذكورة.

بيد أن يوسف النجار نفسه لايبدو طامحاً الى أن يُعرف ككاتب على مايتبين من توافقه مع وسطه الاجتماعى . ذلك أن من مُترتبات السعى الى تكريس المرء لنفسه ككاتب أو كفنان فى محيط لايعترف بمهنة كهذه ، أو فى أحسن الأحوال يعتبر الأمر مصدراً للسخرية والتندر ، الانقلاب على هذا المحيط واتهامه بالجهل والضحالة . وابراهيم أصلان شأنه شأن يوسف النجار لم يكن طامحاً بالظفر بهذه الصفة ومايترتب على ذلك من الانتقال من الشريحة الاجتماعية التى ينتمى اليها إلى شريحة أخرى . ولقد أقام جلّ حياته فى الناحية التى شبّ فيها (امبابة) فضلاً عن مواظبته على عمله كموظف فى هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية.

ويقول أصلان بأنه لم يحس يوماً بأنه كاتب وله قراء ، وأنه اذا ماحدث والتقى بأحد منهم فانه يعتبر الأمر من قبيل المصادفة . وليس هذا القول من قبيل ادعاء التواضع أو عدم المبالاة . فالقارئ المتمعن فى أدب أصلان يدرك أن

حضوره كمؤلف هو الأندر من حضور أى عامل آخر . و« حضور المؤلف » فى حدود مقصودنا هنا إنما يتمثل فى بروز عناصر تؤدى إلى انشغال القارئ عما يُخبر الى الوجه الذى يتم بموجبه الإخبار ، أى إلى اللغة اذا ماغالى المؤلف فى استخدامها مغالاة تزيد على مايستدعيه السرد فتجهضه ، أو إلى التقنية السردية خاصة تلك المسرفة فى شكلانيتها على ماشاع أمره فى القصص العربى خلال العقود القليلة الماضية.

ولاجدال فى أن أصلان ، وأسوة بأبناء جيله ، عزف عن سلك سبل السرد « التقليدية » وشبه التقليدية مما أرسى أسسها كتّاب مثل محمود تيمور و،يحيى حقى ونجيب محفوظ ، لاسيما فى أعماله الأولى . ومن ثم فان فى ذلك ماقد يجيز النظر إلى عزوف كهذا بمثابة تكريس لحضور المؤلف . فاستبعاد ضرب من الكتابة والاقبال على آخر لايقل عبارة عن الحضور من الذهاب مذهب اقحام تقنية غير مسبوقة . وهذا اعتراض فى محله ، غير أنه لمن الضرورى أن ننتبه إلى أن الإعراض عن توسل السرد التقليدى لهو من قبيل الاستغناء عن دور المؤلف كراوٍ كليّ المعرفة يحيط بأسرار شخوص قصصه ويعلم بما يحدث ويحل بهم من عظيم الأمور وصغيرها ، أكان ذلك فى محيطهم أم فى طوايا نفوسهم . وفى ذلك أيضاً تخل عن المؤلف الذى يزعم ارشاد القارئ واسداء النصيحة له ، وفى أدنى تقدير اعلامه بما جهل به ، فحين ينعدم وجود القارئ ، أو المخاطب الأدنى مرتبة من الكاتب بالضرورة ، تبطل الحاجة الى زعم كهذا وتفقد بالمقدار ذاته الكتابة التى تنحو منحى الاسهاب والافصاح وقلب موازين السرد المألوفة رأساً على عقب ، مسوغها.

هذا على أية حال لايعنى أن أصلان توانى عن استخدام تقنية سردية حديثة حيثما اقتضي غرض القصة. ففى « مالك الحزين» كان لابد من اللجوء الى مستويين من السرد متقاطعين طالما أن الغاية كتابة قصة تدور فى ليلة واحدة وترصد حركة عدد كبير من الشخصيات فى مكان محدد . وهذا ماكان ليتحقق لولا الجنوح الى الاستطراد من سبيل مستوى سردى مباين للأول فى شكله ومضمونه . فوحده الاستطراد هو مايمكن أن يظهر طبائع الشخصيات والعلاقات التى تصل بينهم . وعلى هذا جاء المستوى الأول على وجه تعقب حركات الشخوص في تلك الليلة المشهودة بينما جاء الثانى على شكل حكايات منفصلة تعترض سبيل الأول . فينقطع خيط الأول عند سالفة أو نادرة تمدنا بطرف من أخبار الشخصية وماعرض لها فى ماضيها، ثم لاينى يستأنف من اللحظة الزمنية التى انقطع عندها مترصداً حركة شخصية أخرى وهكذا.

ولئن بدا لجوء أصلان إلى سرد من هذا الطراز بمثابة اقتداء بما أمسى شائعاً مذ ذاك العهد من اقبال الروائيين العرب ، وبقليل من التروى والحكمة،

على تبني اشكال سرد تجريبية ، فانه لحرى بالملاحظة أن استخدام أصلان لهذا الضرب من السرد لم يكن من قبيل التذرع بالرواية فى سبيل التقنية وانما على النقيض من ذلك . فالى ماسبق وذكرنا من داع أوجب تقنية كهذه فانه لمن النافل الاشارة الى أن هذه التقنية نادراً ما تعيق القارئ عما يخبر ومن الاندر أ ن تشغل انتباهه بالوجه الذى صير بموجبه الإخبار.

الكتابة والمعرفة

« اكتب عن الأشياء التى تعرفها » ، يخاطب يوسف النجار نفسه « اكتب عن عمران وعبد الله او المقهى او أبيك الذى مات ، وان موت الفقراء ليس موتاً لكنه اغتيال ، ومن الأفضل أن لاتكتب أى شئ من هذه الأشياء أو ياليتك تكتب عن النهر ومنازل الشاطئ الحجرية وتقول أن لكل منزل أبناءه الذين ينزلون فيه ، الأولاد يصطادون ويسبحون والبنات يغسلن الحصر وأوانى البيوت وأنت تخرج من حارة الأفندى وتذهب الى منزل (حوا).»

ويبدو أصلان كأنه يكتب اتفاقاً مع فحوى هذا التصريح . وعلى مايُستشف من قصصه فان المؤلف لايعرف سوى القليل ، وان معرفته فى كافة الأحوال لاتزيد كثيراً على معرفة القارئ الا بمقدار ماتزيد معرفة المرء لوسطه ولما يقع فى متناوله عن معرفة الغريب . ولهذا يبدو أصلان كمن أدرك منذ البداية انعدام جدوى الاسترسال والافصاح طالما أن مايمكن أن يُسرّ به الكاتب نادراً مايُخفى على القارئ أو ماتعجز مخيلته عن تصوره أو قدرته على التفسير تقدير أسراره وخفاياه .

فالغرباء الذين يظهرون فى الكثير من قصص كتابه الأول « بحيرة المساء » يظلون غرباء على قارئ القصص وشخصياتها حتى بعد انتهائها . وهذا لأن الكاتب لايريد أن يزعم معرفة بهم تزيد على معرفة القارئ نفسه . ومن الطبيعى للكاتب الذى لايدعى معرفة كُلية أن يُقرّ بوجود من لايحيط بأخبارهم ومن لايسعه الكشف عن خبيئة نفوسهم .

والكثير من شخصيات هذه القصص هى مما يثير الحيرة أو الفضول ، إلاّ أن الراوى يحجم عن سوق تفسير لما يبدر منهم أو عن استخدام المخيلة كسبيل للتكهن فى شأن الغامض والمحيِّر ، وإنما يبدو وكأنه يدع الأمر لمخيلة القارئ وتقديره.

فى قصة « البحث عن عنوان» ، على سبيل المثال ، يستوقف رجل رجلاً آخر زاعماً بأنه كان زميله فى المدرسة ، ثم يشرع فى سرد مايزعم بأنها زكرياتهما المشتركة بينما الآخر حائر من أمره . وتنتهى القصة من دون أن



يظهر بأن هذا الأخير قد تبيّن في الأول زميل المدرسة الذى يدعى ، ومن دون أن يتبين القارئ جلية الأمر أيضاً . وتحمل هذه القصة احدى الامارات البارزة فى أدب أصلان . ذلك أن السرد لدى ابراهيم غالباً مايومئ أو يوحى بوجود قصة أكثر مما يخبرها أو يبسط ثناياها . فيحيلنا ماهو مسرود إلى قصة أخرى لانرى منها سوى أطرافها.

وكثيراً ماتُلمح قصصه الى آلام ومتاعب يعانى منها شخوص القصص على وجه لايمكن أن يغيب عن انتباه القارئ بيد أن الراوى نادراً مايتوغل إلى مكامن المعاناة أو يكشف عن مصدرها . على أن هذا على أية حال لايؤدى إلى أن تكون القصة مبتورة أو ناقصة أو أن تظهر كلغز يحتاج إلى حل أو تفسير ما . فهى اذ تُضمر أكثر ماتُظهر فانها لاتخفق فى استيفاء مقومات القصة وشروط اكتمالها . ومن النافل الإشارة إلى أنه على رغم الاقتصاد فى اللغة الاّ أنه لم يحدث أن جاء سرد أصلان مبتسراً أو عاطلاً عن الإيصال . ولنأخذ على سبيل المثال قصة « بندول من نحاس » (من كتاب « يوسف والرداء »). فعلى رغم اقتصار السرد على الحد الأدنى من الافصاح الاّ انه لايخفق فى جلاء معالمها وإبانة معانيها العميقة . ولايمكن لمن قرأ هذه القصة بامعان الا وأن يبلغ قلب قصة تدورحول العنف والألم والاحساس بالغربة وانعدام الأمن ، وهى قصة أعقد وأشمل من أن يحيط بها نص واحد أو أن يشمل طبقاتها المتعددة بين حدوده . وبكلمات أخرى فان هذه القصة القصيرة(والتى تكاد الا تزيد على ٥٠ كلمة) تبدو أشبه الشئ بمدخل الى رؤية واسعة للوجود لايمكن اختزالها بنص صغير أو كبير.

فى ضوء حقيقة كهذه يمكننا أن ندرك سر اكتفاء أصلان بالحد الأدنى من السرد فحيث لايمكن للسرد تقديم القصة كاملة ، فان الاسترسال فيه لن يكون مجدياً ، بل ومن الأرجح أن يطغى على قلب القصة ويبدد معانيها . ويصل ضيق أصلان بالاسترسال السردىّ الى حد أنه لايتوانى فى بعض الأحيان عن نشره على وجه الصفحة جملاً منفصلة ، كما هو الأمر فى أكثر من موضع من روايته الأحدث :

« وهو صغير،
وكان الأولاد فى مثل سنه ،.
ينصبون فخاخهم على شاطئ النيل ،
ويغطونها بطبقات رقيقة من التراب ،
أو الأعشاب .. الخ»

وفى مثل هذا المقطع كما فى تلك الحوارات المقتضبة والمتناثرة على مدى هذه الرواية ، وكذلك فى قصصه السابقة ، يبدو أصلان وكأنه يقصر عمله على

تقديم إشارات وعلامات تكون بمثابة دليل لمخيلة القارئ بما يتيح لها فرصة تصور العالم المقصود . ولعله من الجائز القول أن أصلان اذ يكتب عما يعرف فانه يكتب عن أماكن وأزمنة وشخوص يعرفهم معرفة وثيقة الا انه لايحاول انشاء نص مطابق للواقع .

جيران وزملاء وأهل

وحيث أن السرد لاينحو منحى التصوير الفوتوغرافى ، فانه يستوفى غرضه من خلال فصول ومقاطع ولوحات قصصية قائمة أو شبه قائمة بذاتها ، وبما يسوغ قراءتها على نحو منفصل . وهذا إن دل على شئ فانما يدل على أن البناء الروائى عند أصلان لا يستقيم وفق حبكة قصصية أو على أساس السعى الى اقامة عالم بديل أو شبيه للعالم « الواقعى » . أما الرابط الذى يربط مابين تلك الفصول أو اللوحات القصصية فهو العلاقة التى تربط شخصيات الرواية بعضهم البعض . وهذه أما أنها علاقات جوار ، كما فى « مالك الحزين » أو علاقات مهنة ، كما فى « وردية ليل » أو علاقات الأهل أو القرابة ، كما فى « عصافير النيل ».

فرصد حركة عدد من الشخصيات فى زمان ومكان محدد كما هو الأمر عليه فى رواية « مالك الحزين » ، لايكفى لانشاء بناء روائى فى ظل غياب الحبكة المحكمة التى تربط سبل ومصائر هذه الشخصيات بعضها إلى البعض ، خاصة اذا ماتنبهنا إلى وفرة عددهم وتباين أعمارهم ومهنهم . لهذا فان مايتيح نهوض « مالك الحزين » كعمل روائى هو علاقة الجوار التى تربط بينهم باعتبارهم أبناء حارة واحدة . بل وفى كونها ذلك النمط من علاقة الجوار الذى يسود الأحياء الشعبية ذات الطابع الريفى والمدينى المختلط . وسيادة هذه العلاقة هى التى تفضى إلى نشوء حبكات قصصية تتوزع على مدار الرواية كانشغال أبناء الحارة بموت « العم مجاهد » ، أو كالقلق الذى يستولى عليهم بفعل بيع المقهى المحلى الذى يترددون عليه ويقضون جلّ أوقاتهم فيه . أو كالمواجهة التى تقع فى نهاية الرواية مع جنود الأمن المركزى .

وماإجتماع شخصيات مثل بيومى وسليمان وجرجس ومحمود والحريرى ، وغيرهم ممن يظهرون فى سياق رواية « وردية ليل » الاّ ماتسوغه العلاقة المهنية باعتبارهم زملاء عمل فى « هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية » . أما علاقة الصداقة الوحيدة التى تقوم مابين سليمان ومحمود ، كعلاقة تتجاوز حدود العلاقة التى تفترضها المهنة ، فانما تنشأ عن حقيقة انهما زميلا عمل من سن واحدة وانهما تسلّما العمل فى وقت واحد . وينحدر جلّ شخوص رواية «

عصافير النيل» من امرأة عجوز أربت على مئة عام، تبدأ الرواية بظهورها وتختم بها وهى تحاول عبثاً العودة إلى مسقط رأسها فى الريف . أما من لاينحدر منها مباشرة فانهم يرتبطون بها من طريق الزواج من ابنها أو ابنتها . ولئن توسط البناء الروائى لهذه الرواية المسافة الفاصلة مابين « مالك الحزين» و« وردية ليل» فلا تزعم التماسك الذى تزعمه الأولى ولاهى من التقطع الشكلى الذى يحكم فصول الثانية ، فانها تستوى على منواليهما من حيث استقامتها على أساس العلاقة التى تصل مابين الشخوص ، أى علاقة القرابة ، وإلى ردهما إلى نسب أو أصل واحد . فلا يأتى عبد الرحيم إلى القاهرة ويتسلم عملاً فى إدارة البريد ، إلاّ على جريرة شقيقته نرجس التى تقيم فى المدينة وزوج شقيقته الذى يعمل فى الإدارة نفسها . أى أن الانتقال من القرية إلى المدينة لايتمّ الاّ على أساس العلاقة التى تربط مابين هذه الشخصيات .

واذا ماانتظم السياق السردىّ فيها على وتيرة التأرجح مابين الحاضر والماضى ، القريب منه والبعيد ، فان ذلك لايجعل من « عصافير النيل» عملاً يزعم تصوير حقبة تاريخية شاملة ، أو يزعم التماسك المفترض للحقبة التاريخية التى يحيلنا السرد اليها . فحضور التاريخ فى هذه الرواية لايزيد على حضوره فى أى من قصص أصلان السابقة . فهو حضور يصار اليه من خلال استدعاء غير متكلف لصور وملامح من الماضى . ولاشك بأن هذه الصور أو الملامح أشد انتظاماً عما هى عليه فى القصص لأخرى ، ذلك أن فصول هذه الرواية تنتظم وفق سياق تاريخى محدد ومعلوم . فيحرص الراوى على تزويدنا بالعلامات التى تدل على الحقبة المعنية. بيد أن الانتقال من الحاضر إلى الماضى لايُصار اليه من خلال تتبع خط سردى مفترض على نحو مسبق ، وإنما هو أقرب الشئ إلى استدعاء لحظات أو حوادث ماضية من قبل أحد شخوص الرواية . فموت عبد الرحيم مثلاً يثير فى ذاكرة عبد الله اللحظة التى قدم فيها خاله (أى عبد الرحيم) إلى القاهرة لأول مرة .

وتشبه« عصافير النيل» قصص أصلان السابقة أيضاً فى نازع الحنين الذى يعتريها فالراوى اذ يعود بنا إلى الماضى من سبيل ذاكرة عبد الله فانما يثير صوراً لأمكنة درست أو تغيرت معالمها بحيث لم يعد من الممكن تبينها . بيد أن نازع الحنين عند أصلان لايذهب مذهب تعظيم شأن الماضى والحط من شأن الحاضر ، وإنما هو لايطمح بأن يكون أكثر من إعراب عما يحسه شيخ حيال شبابه المنطوى فى صفحات الماضى . والحق فان مصدر هذه النزعة هو وفرة الشخصيات المسنّة فى أدب أصلان . ويكفى أن نشير إلى أن شخصيات مثل العم عمران وبيومى وجرجس والحريرى والبهى عثمان والأستاذ عبد الله

وغيرها لاتحضر الاّ ويكون الماضى محور اهتمامها ،والذكريات ملاذها ضد شبح الموت الدانى

ولايمكن للقارئ أن يغفل عن مقدار التعاطف الذى يكنه الكاتب لشخوص كهذه. وليست العلاقة الاستثنائية التى تربط يوسف النجار بالعم عمران الا نموذج لمدى قرب الكاتب من شخصيات كهذه . وانه لمن هذا الركن يتجلى تميز أصلان عن جل كتاب القصة ممن يتوسلون أسلوب السرد« الحيادى» . ففى حين ينزع هؤلاء إلى تجريد شخوص قصصهم من الأحاسيس والانفعالات الى حد يتسبب بابتلاء القصة بفراغ عاطفى وأخلاقى لارجاء فيه ولاخلاص ، فان أصلان وان أحجم عن الافصاح ، فان قصصه لاتخفق فى أن تكون حاضنة مشاعر ومواقف انسانية نادراً ماتغيب عن حوادث الرواية أو مواقف شخوصها .

موقف الكاتب

بلغ ابراهيم أصلان الستين إذن . وفى حياة أدبية غير قصيرة أفلح الكاتب فى أن ينأئ بنفسه وبكتابته عن ضوضاء الأطروحات والدعاوى الأدبية الرائجة منذ أربعة عقود أو أكثر . ومن ثم فانه لم يظهر بمظهر الساعى إلى ايصال « رسالة» إلى« جماهير» قراء ، أو إلى تأصيل السرد العربى فى وقت كثرت فيه الشكوك حول« هوية» الرواية العربية ، أو إلى « تفجير» بنى التعبير السائدة بما يسهم فى ولادة أدب« طليعى» أو « حداثى» ينتمى إلى المستقبل الزاهر . وهذا أيضا ماناى به عن محاولة إغواء النقاد ، أى الحرص على كتابة مايستهوى مناهجهم ويسوغ استخدامها على ماهو شائع عند الكثير من الروائيين والشعراء العرب.

بيد أن ذلك لم يحرمه أو ينقذه ، من الاهتمام الأدبى ، ومن محاولة تجنيده فى أحد المشاريع الصاخبة . ولابد أن فى قصص أصلان مايلائم مناهج النقاد الحديثيين ومايفى بأغراضهم ، غير أن مكمن الغواية الفعلى لهذا الاهتمام هو فى تقديرى الموقف الذى اتخذه أصلان من الكتابة ومن الوسط الأدبى تحديداً . فما يند عنه موقفه هذا من زهد بالاعتراف والاهتمام والشهرة والاحجام عن توظيف مانالـه منها فى سبيل تكريس نفسه كاتباً « كبيراً» أو« عالمياً » لهو ، من وجه أول ، مصدر احترام عميق ، بل وحسد كتّاب ونقّاد ، جلهم من ذوى الأصول الفلاحية وأخلاقيتها الطهورية . وهى أخلاقية اذا ما أفلحوا فى الانعتاق منها فعلى مضض منهم وباحساس بالذنب عميق . أى أن الاهتمام بأصلان هو من قبيل تقدير كاتب اختار الهامش فنجا بنفسه من الانغماس فى الوسط الأدبى ومفاسده وخطاياه المدينية المصدر.

أما من وجه آخر فهو تسليم مُضمر بما ينطوى عليه موقف أصلان من حكمة

عميقة مستمدة من حقيقة أنه ليس هناك « جماهير » قراء تتلقف ماتخرج به يراع الكاتب بنهم . فالقراءة فى بلاد العرب ، وبين أبنائهم ، ماانفكت نشاطاً يقتصر على« الغواة » ، وهؤلاء عددهم قليل حتى بين الكتاب والمثقفين أنفسهم . إلى ذلك فانه فى مجتمعات يتعلق مصير ووجود كل مؤسسة بما ، ومن ، هو أعلى مرتبة منها بحيث لايبقى حيز أو مدار عام ، فان مايصدر عن أولئك الذين يشغلون المراتب الأدنى (وهذا هو الموقع الذى يحتله الكاتب فى المجتمعات العربية) يكون فائضاً عن الحاجة أو عديم الجدوى وفى أحسن الأحوال ضئيل الوزن وهامشى الأثر.

ومثل هذه الحقيقة يدركها جلّ الكتاب العرب الذين لاتزيد مبيعات كتبهم على مئات قليلة من النسخ ، أو الذين يعملون فى مؤسسات يمكن أن تزول عن وجه البسيطة بجرة قلم . يدركونها فى دخيلة نفوسهم وإن توهموا أن مصير البشرية يتوقف على مايكتبون.

× عصافير النيل ، صدرت حديثاً عن دار الآداب بيروت . أما كتبه الأخرى المشار إليها هنا فهى « بحيرة المساء » و« مالك الحزين » فى طبعتيهما الأحدث (دار الآداب ، بيروت ،١٩٩٢) و« يوسف والرداء » ، مختارات فصول ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، و« وردية ليل» ، دار شرقيات القاهرة ١٩٩١.

جر شكل

ألف عام على عدم تحرير المرأة العربية

غـــادة نبـــيل

على مدى أسبوع من السبت ٢٣ أكتوبر إلى الخميس ٢٨ أكتوبر ١٩٩٩ انعقد مؤتمر مائة عام على تحرير المرأة العربية فى المجلس الأعلى للثقافة الذى اشتمل على ٣٨ جلسة علمية و١٤ مائدة مستديرة و١٠ جلسات شهادات و٨ عروض لأفلام سينمائية و٣ أفلام تسجيلية إلى جانب معرض الكتاب الذى أقيم على هامشه -رغم عدم دقة الكلمة الأخيرة- والذى شمل تخفيضا فى أسعار الكتب المعروضة ومعرضاً آخر لرائدات التمثيل السينمائى.

وسأحاول أن ألخص أهم الملاحظات على اما استطعت حضوره من جلسات لكن لابد من الاعتراف باستحالة حضور معظم الأنشطة لسبب بدهى ففى الفترة من العاشرة وحتى الثانية عشرة وهى الفترة الصباحية كنت تجد أمامك جلستين علميتين فى قاعتين مختلفتين وجلستى شهادات (بالتزامن) فى قاعتين آخريين وتتوالى جلسات اليوم الذى يبدأ من العاشرة صباحا وينتهى فى العاشرة مساء وأنت تجاهد لتجرى بين أروقة المجلس وقاعاته تسأل المنظمين عن شئ ما أو تتأكد من تغيير إحدى القاعات (كانوا يعلقون لافتات) أو مواعيد الجلسات وتقضى بعض الوقت فى ندوة فإن وجدتها قليلة الأهمية أو أن نصف الحاضرين أو ثلاثة أرباعهم لم يحضر كما حدث فى ندوة «المرأة والفن التشكيلى» وفى مائدة «المرأة واللغة» على سبيل المثال ربما يكون قد فاتك نقاش أو طرح مهم فى إحدى الجلسات الأخرى التى تقام فى نفس الوقت . وعليك وليس على أحد القيام بوظيفة التحرى والتقييم اليومى هذه.

إن العدد الهائل من الباحثين والمبدعين الذين تمت استضافتهم فى فندق تكاليفه باهظة يجعلنا نعذر المنظمين الذين يتصرفون ضمن حدود ميزانية محددة وإلا فربما كان يمكن للمؤتمر أن تتواصل فعالياته على مساحة زمنية قد تتجاوز أسبوعين أو أكثر فتتحقق استفادة أكبر مع ضغط أقل.

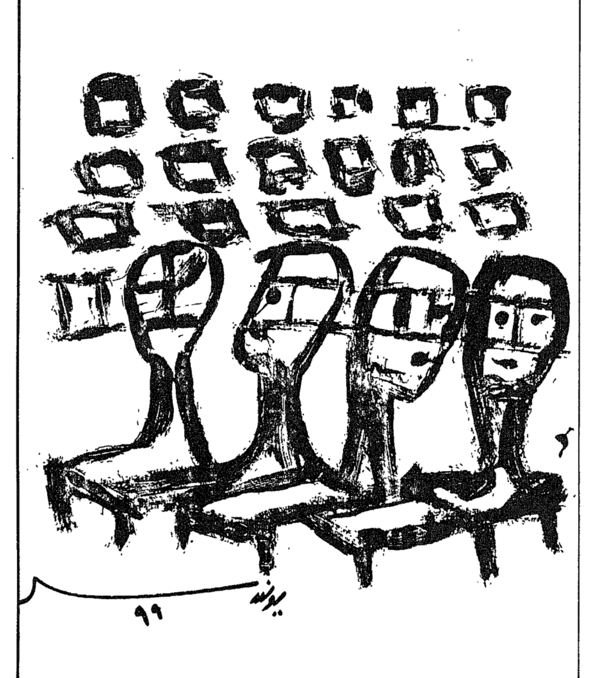
لعل إحدى أكثر الموائد المستديرة اكتظاظا واختناقا كانت تلك التى حملت عنوان.

«المرأة والتيارات الدينية في المجتمع» التي رأسها طارق البشرى .كنا لا نستطيع الحركة ونحن وقوف ومدخل القاعة المفتوح مسدود بأجسادنا وقد لوحظ -بصفة عامة- ارتفاع عدد الحضور من ذوى الاتجاه الاسلامى بمرور الأيام فى المؤتمر بما يؤكد حرصهم على الاتصال ببعضهم فى محاولاتهم تكثيف وتكتيل تواجدهم فى داخله والذى تنامى باطراد .والنقطة الأخرى التى لا يمكن فصمها عن هذه الملاحظة -بعمومية- كانت ارتفاع التصفيق وصيحات الاستحسان التى كات تقابل بعض المتحدثين والمتحدثات ممن كانوا يقدمون أوراقا توفيقية اعتبرها المتشددون تقدماً وضمانا كافيا لعدم مروق أصحابها أو خروجهم عن صحيح الدين إذ كنت ترى الباحث أو الباحثة يتحرز كثيرا فى اختيار اللفظة الدقيقة المناسبة وينوه أكثر من مرة على أن ما يهم بنقده هو المؤسسة الدينية أو الفقه الاسلامى وليس الشريعة الاسلامية الصحيحة أو الدين الاسلامى الحنيف أو القرآن الكريم.

انعقد هذا المؤتمر مثل غيره فى مناخ الخوف وميزت اللهجة الاعتذارية مقدمات وخواتم أوراق الكثيرين حقا وبالذات فى الجلسات المرتبطة بالمرأة وعلاقتها بالدينى والتى كان يسيطر النساء على حضورها كذلك.

ورغم أن البعض غامر بذكر اسم د. حامد أبو زيد فى بعض الجلسات إلا أن الأكثرية ظلت يقظة وواعية فى خطابها بضرورة تقديم شهادات براءة ذمة لعقيدتهم استجابة منهم لإحساس كونها مطلوبة.

وفى هذا السياق كثر عدد المحجبات بين الحضور والصحفيين من ذوى الاتجاه الاسلامى فى بعض الجلسات التى كانت الباحثتان المسيحيتان نادية رفعت وفيفيان فؤاد تقدمان فيها أوراقهما المثيرة العناوين بما تؤمى إليه من مقارنات بين المرأة فى الخطاب الدينى المعاصر الاسلامى والمسيحى كأنما المتشدد لا يتحسب لهجوم وهمى يتوقعه هو وحده وإنما يقيم علاقاته على أساس تلك الحالة المستمرة من التأهب للسلبى فقط. وقد اشتبكت إحدى الحاضرات - أو هى كانت فى حالة اشتباك مستمر - بعد أن وصفت نفسها بأنها كاتبة سعودية مع د. شريف حتاتة أثناء تقديم ورقته التى تحمل عنوان «الخطاب الأصولى والمرأة وفكر ما بعد الحداثة »والذى قال إنه يضع عنوان ورقته الرسمى والأكاديمى جانبا ليتحدث معنا كاملا بسيطا عن معنى العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة وكيف أن الانسانية والشعور بها والامتنان لها أمر لا صلة له بجواز سفر والا فما معنى أن يشعر بقدرته على التحاور الإنسانى مع رجل أجنبى يشترك معه فى الانسانية أو الرؤية للأشياء ولا يشعر بالحد الأدنى من ذلك مع متطرف أو أصولى مصرى! ،وإذ هو يقدم لكلمته الكبيرة بلغة بسيطة ويطرح مفهوم العبودية وكيف أن كل من يقوم بعمل لا يتقاضى عليه أجراً يعد عبداً بالمنطق والاقتصاد وعليه فإن ربة البيت فى العالم الاسلامى أو المرأة العاملة التى هى ربة بيت أيضا تعد عبدة إذا بالسيدة التى لا أعرف لها أسما والتى كانت تدخل كل جسلة لتستهل حديثها بجزء من الوقت المخصص للمداخلة فى الصلاة على الرسل وذلك فى مطولات وبسملات تنبرى وهى تلهث لتؤكد على أن المرأة فى الاسلام ليست ولا يمكن أن تكون عبدة حسبما يرى هذا الشيوعى (الذى لم تصفه بهذه الكلمة صراحة) ولأنها



أتت مثل شبيهاتها بملخصات جاهزة للدفاع عن أشياء توهمن أنها تتعرض للهجوم من العلمانيات ونصيرات المجتمع والزواج المدنى .. فلعلها لم تقرأ منذ سنوات شرحاً استشهادياً بسلوك وكلا م عمر بن الخطاب إزاء نفس القضية وهى قضية عمل المرأة فى بيتها فى عصره بوصفه ليس تكليفا وإنما فعلا تطوعيا تقوم به الزوجة التى يفترض أن يساعدها زوجها أو بالنيابة عنه بتوفير خادم لها وكانت المسألة كلها معروضة فى جريدة اللواء الاسلامى وقتها كما أذكر ولولا الوقت . آفة كل الجلسات لأمكن آن نتكلم ..وحتى لو زاد عدد المهدرة دماؤهم.

نفس هذه السيدة كانت من بين فيلق الهجوم على فريدة النقاش أثناء إلقاء كلمتها المثيرة للجدل بعنوان «حقوق المرأة بين الفقهى والقانونى» ولم يكن أمام فريدة النقاش التى تمثل عائلة لها تاريخ ارتبط باسمها فى الانتماء السياسى اليسارى سوى د. عبد الله الغذامى فى ورقة بعنوان سؤال المستقبل «سؤال النسق» اعتذر عن انه لن يقدمها لما اعتبره لخبطة تنظيمية تجعل ورقته خارج نسق الجلسة التى غاب عنها المتحدثون الآخرون مثل الطاهر لبيب وإلهام أبو غزالة .وكما توقعنا معشر غير الأصوليين وجهت صواريخ عابرة للمنصة تركزت على متلفظات فريدة النقاش فى ورقتها المعتدلة الراقية المضغوطة بالحيز الزمنى الذى حال دون الاستشهاد بما طالبته بها الاخوات اللواتى أصررن على دعوتها أختى فى الاسلام بزعامة السيدة ياسمين الخيام فى الثياب البيضاء وإن لم تسمح المنصة لكل متحدث قبل أن يرفع المتشددون أيديهم طلبا للكلمة سوى بدقيقتين قام سباق الصعود إلى المنصة من جمهور المحجبات بين الحضور الذى لم ينافسهن فيه أحد وظلت الاخوات كل واحدة تستغرق حوالى من ٥-٧ دقائق أو أكثر متجاهلات دعوة رئيسية الجلسة بالنزول لإعطاء الفرصة ربما لصوت أكثر تشددا واعتبرت إحداهن الأمر قضية عمرها كما وصفتها لأنها تكتب عن شئون المرأة المسلمة واتهمن فريدة النقاش بالتطاول على الدين وهو ما لن يسمحن به وعندما صرخت أنا وليلى العثمان الكاتبة الكويتية لبعضنا «سوف يحللن دمها» صعدت السيدة ياسمين الخيام إلى المنصة بعد أن قدمت أخوات كثيرات كن يحطنها كالحاشية فى الجلوس وهى تتلفت يمنة ويسرة ودعت فريدة النقاش إلى الاقتناع والهداية (فى مسألة تعدد الزوجات والا فمن سيتزوج الأرامل والمطلقات وأردفت كلامها بسؤال صريح دال على طريقة الأصولى فى النظر إلى الناس والأشياء وإلى الله قائلة «هيه .. اقتنعت» فضحكنا مع التى لم تقتنع واضطرت فريدة النقاش إلى أن تقول لها «أنت بتغنى أفضل بكثير فردت المطربة السابقة التى زارت البوسنة بعد إبادة لكن أنا دخلت بعد ما كنت أنهيت معزوفتك ورغم كده هأرد عليك وكان التعليق الوحيد للناقدة يبقى إزاى تردى على اللى ما سمعتهوش».

كان الصياح يتعالى طوال الوقت من ناحية المتشددين الذين جلسوا فى ناحية واحدة من القاعة وعندما ذكرت رئيسة الجلسة إحدى المتحدثات من الاخوات بالوقت صاحت ياسمين الخيام «أنا بأديلك عشر دقايق» .. فقدت المنصة السيطرة وانفعلت سهام العقاد مدافعه عن فريدة نافية عنها تهمة التطاول من مقعدها وتوالت الاخوات

فى إعطاء درس تثقيفى للسيدة فريدة عن النموذج المبهر للدولة الدينية فى إيران حيث- هل تتصورون -المرأة طيارة ! ناصحة إياها بقراءة كذا وكذا من الكتب التى فاتنى أن أسجل عناوينها وهو ما يقضى ببقائى أنا وهى فى جهلنا المستفحل حتى الممات. المنصة ترد على الصراخ عندما قلت المنصة خائفةونحن خائفون لأنكم تشكلون إرهابا ،ود. محمد بدوى اشتبك جزئيا مع صحفى أصولى النزعة يدعى على عليوه كان يقف ويهتف من مكانه فتقول رئيسة الجلسة «المنصة ديمقراطية وأنتم الذين لستم ديمقراطيين» ثم طلبت صاحبة هذه التغطية دخول الأمن وجاء الأمن فاستقرت المسائل نوعا لتبعث ياسيمن الخيام بقبلة هوائية إلى الناقدة التى يشقون أنها ستدخل النار ويتنازلون بالحديث معها لا أعرف من باب الاستتابة أم إبراء الذمة أمام الله أم للولع بالمنصة .. حقا لا أعرف بالضبط.

الدكتور الغذامى هو الذى قدم درسا فى أن لا أمل فى أمة يتعامل أفرادها بهذا الشكل الهمجى عندما يفكرون فى فتح أفواههم . ومن الموائد المستديرة التى كثرت بشأنها الآراء وحضرتها بنفسى جلسة شهادات لمرال الطحاوى ونورا أمين وسمية رمضان ومنى رجب وسحر توفيق رأستها فريدة النقاش . وأستأذنت نورا أمين التى كنت أراها على الطبيعة للمرة الأولى فى إلقاء كلمتها كما تأتى الكلمات- بالعامية وغير مكتوبة أو معدة سلفا ولأنها نطقت بالمحرم ولأننا جميعا لا نتحمل الأصابع التى تشير إلينا وان فى صمت تصرفنا كأى مجرم عندما تكتشف جريمته أو عندما يضبطونه متلبسا فإما إن يقول أن «الشيطان شاطر» ولا يقنعنا أداؤه بعد ذلك بهذه الشطارة ومدى تأثيرها أو نستدير لننفذ فيه حكما جاهزا مع أننا المجرمون. المجاز لا ينفع . ولا الكتابة ولا الأصدقاء ولا الأمومة .. هكذا رأيت فى وجه هذه المرأة التى اعترفت بفشلها كأنثى الفشل الذى لا يخجل من أن يقول أصدقائى الرجال بيصرفوا علىّ وتهب آنسة فى المداخلات وتبكى بينما تؤكد على أن هناك الكثيرات اللواتى لا يملكن هذه الشجاعة لكننى يضطررن لقبول وجود رجال يصرفون عليهن المرأتان أراهما للمرة الأولى- إحداهما مشهورة كما تقول وهى كذلك فعلا وموهوبة .ولأن بعض الرجال والمبدعين فى القاعة لا يفهمون أنه ليس ثمة علاقة طردية بالضرورة بين ازياد الشهرة وازدياد الفرح أو حتى العثور عليه أو شئ بهذا الاسم . دموعها التى كانت تجاهد لتكتمها وتواجد ابنتها معها هما كل الأدلة التى تحتاجها قاعة المحكمة المنعقدة فى الدور الثالث- أولى جلسات شهادات المؤتمر . تنبرى دكتورة لبنانية باسم دلال البزرى فى الاتفاق فى الهجوم لأن «هناك امتيازاً للمرأة العربية أمام الرجل العربى »وهى سيدة ترتدى بحرية بعض ما يشبه ملابس نورا أمين وربما بحرية أكثر ولكن من موقع لا يمكن أن يماثلها فى التعاسة التى تكلمت بها . إذن دعونا نتكلم كل منا من منطقة ألمه أو فرحه الخاص ونغرق فى بحر الذاتية والمؤسف أن أضيق الوقت لم يسمح لرئيسه الجلسة أن تعطى الكلمة أكثر من مرة لكل فرد طلبها ولذلك لم أستطع الرد على الدكتورة دلال التى أحسدها على ما يبدو أنها ترفل فيه من سعادة لا علاقة لها بواقع الاف من نساء العالم الاسلامى حيث لا تستطيع المرأة أن تتجول فى الشارع بملابس مثل ملابس الدكتورة- وأنا لا أنتقدها - وتكون آمنة . ولا

أفهم كيف تكون المرأة أعظم امتيازاً فى مجتمع لا تستطيع فيه تطليق نفسها.. كما أن مقولة الدكتورة عن الحفاوة التى يتم التعامل بها مع أى عمل ابداعى لا مرأة قياسا بالرجل فى المجتمع الشرقى وهى تدعونا إلى عدم استغلال مقولات اضطهاد المرأة وتسخف بحركات وجهها ويديها واقعا مزريا بحد ذاته -هذه الحفاوة التى يخصون بها المرأة المبدعة ذاتها تشكل الرد عليها وعلى منطقها البائس حقاً فهى قد لا ترى ما يحدث لبائعة الجرجير فى الشارع تحت منزلها بسبب تهدل خصلات شعرها الغجرى على وجهها فتحجب الرؤية عن عينيها .. أليست الكارثة هى بعينها ذلك التمييز بين عمل ابداعى وعمل إبداعى آخر على أساس من جنس صاحبه .. ألا يعنى ذلك أن الرجل يحتاج إلى أم محررة ليتحرر فلا يقمع أخته أو ابنته ؟ هل نلوم على المرأة التى ترى إبداعها متوسطا فتلجأ إلى الوصفة الأسهل فى المجتمع الذكورى- استغلال وإهانة أنوثتها لتعوض بالعلاقات الخاصة فى مسلسل ابتذالات إنسانية ما تعجز عن نورا تحقيقه كتابتها أو لوحتها أو قطعتها الموسيقية اضطرت إلى العنف واستخدمت كلاما اعتبروه غير لائق ومهين .. لكن الواقع هو المهين . السيدة التى غطت هذه الشهادة لمجلة المؤتمر ولن أذكر اسمها فهو فى ذلك العدد مع من حصل عليه كانت من المهاجمات لكل ما تلفظت به نورا أمين التى رأوها تقدم عرضا مسرحيا . أنا لم أرها كذلك ويؤذينى دائما من يخطئ الصدق إذ يراه .. عندما نفقد هذا ماذا يبقى . السيدة وهى ترد على نورا تلهث لهاثا ميكروفونيا من شدة الانفعال فتخطئ فى نطق كلمة مستفزة وتنطقها مكسورة الفاء وهى تقصدها مفتوحة وتعتذر متعللة بأنها لا تطيق .لهذا لم يكن مستغربا أن تأتى تغطية السيدة للجلسة خلوا من آراء الذين صدقوا الكاتبة التى أشهدتنا على تعاستها إلى حد الرغبة فى الانتحار أو مشارفه الجنون وما أظن أن شخصا يقف على حافة شرفة ويهددنا بأنه سيقفز يحتمل أو يستحق منا أن نقول له «طب ورينا» .. من الممكن أنه« يورينا» وهكذا جسدت هذه الجلسة قساوة المرأة على المرأة . وأباحت السيدة لنفسها حق حذف كلام محدد للمهاجمين سردت رد الكاتبة المقتضب كاملا بما يبينها على أنها- أى الكاتبة- امرأة معتوهة تتوهم أصواتا أو كلاما لم يحدث. لماذا افترض أن الفترة الزمنية المحددة لكل متحدث على المنصة هى الكافية لأعرف كل شئ عن حياته وإلا فانه يكون دعيا » الجلسة الأخيرة التى لفت النظر كانت جلسة شهادات رأستها الروائية الفلسطينية سحر خليفة لم تظهر فيها ميّ غصوب حتى خروجي من القاعة واسمها كان مدرجا للادلاء بشهادتها وألقت الكاتبة الكويتية ليلى عثمان والإماراتية ظبية خميس والمصريتان هالة البدرى وفاطمة قنديل بشهاداتهن. الكاتبة ليلى الأطرش من بين الحضور مثلى لكنها تحتج على لغة الجنس القائمة فى شهادة فاطمة وتسأل شأن كاتبة سعودية لم تشترك فى المؤتمر سوى بالصراخ والبسملة والدعوة إلى الحياء عن الكتابة من منطقة أخرى عن الجنس الأمر الذى ردت عليها فيه سحر خليفة التى تكتب من السياسى الاجتماعى فمن ذا الذى يستطيع أن يقول لأحد أن أولويات ما تشعر به ومحركات الابداع عندك يجب أن تكون كذا .وفى إحدى محاور المرأة والاعلام أشارت ليلى الاطرش من على المنصة إلى انسحابها من إحدى الجلسات فى المؤتمر احتجاجا واستنكاراً لأن احدى

الاعلاميات أو المثقفات قالت إن الرجل العربي في الصحافة لا يريد من الصحافية الا أن تكون خليلة».

لم أفهم انزعاج ليلى الأطرش .هي أوضحت أن كل امرأة قادرة على أن تضرب يد الرجل الذي يضع تلك اليد على يد امرأة لا تريده . حسن .. وكأننا تعلمنا شيئا لم نكن نعرفه سيجعل أولئك الذين ساوموا(بعضنا) بفجاجة ومباشرة في أروقة مؤتمر التحرير يبتخرون في الهواء .. نعم تعرضنا لهذا وفي المؤتمر ومن بعض زملاء في المهنة كنا نراهم أحيانا للمرة الأولى.. فأين الأمر غير اللائق هذه المرة سيدتي ؟ .. في التسافل والاهانة التي نصدها ثم نعود إلى بيوتنا فنستعيد المشهد لنحاكم أنفسنا هل بدر منا ما تسبب في ذلك ولا نجد شيئا فنزداد ذهولا أم في أننا نحكي ما يحدث أقصد هل ما يحدث هو المزعج أم أنه لا يصير كذلك إلا عندما نحكيه؟.

في جلسة «المرأة والفن التشكيلي» حضر خمسة من المتحدثين من بين ١٦ فرداً أدرجت أسماؤهم وتسببت الفنانة جاذبية سري رئيسة الجلسة في استفزاز المتحدثين القلة بكثرة المقاطعات لأنها كانت تصر على أن تلقي وجهة نظرها وإن لم تفهم تماما مقصد فنانة كانت تتحدث وسألت د. عماد أبو غازي باتهام قبل بدء الجلسة أمامنا- وهوينحني أمام قامتها الفنية والعمرية -لماذا تهميش دور المرأة العربية في الفن التشكيلي؟.

وسألته الأستاذة جاذبية إن كان لا يعرف أسماء الفنانات الواجب دعوتهن فكان الجدير به أن يسألها وبينما هي تسأله عن الفنانة التشكيلية التي من شمال إفريقيا والفنانة السورية واللبنانية الغائبة ربما فاتها أن نجاح طاهر الحاضرة والمتحدثة في الجلسة وبمعرض رابع في مصر هي فنانة لبنانية . وتطرق الفريق الصغير إلى قضية الغاء الموديل في كليات الفنون الجميلة وتقديم جاذبية سري استقالتها احتجاجا على ذلك في وقت ما بينما أشار عدلي رزق الله إلى مفهوم المرأة الإلهة الاسطورة وقال إن ما فهمه من عنوان المائدة هو «الأنوثة والفن التشكيلي» فالفن أنثى والمرأة الجميلة في أسطورة جلجا مش هي التي «تنور قلبه» وهي القادرة مثل زوجته التي أشار إليها وكانت بجانبي تشرب الماء الساخن بوصفها التي لمت «بعترته» على أن تحول نصف الحيوان نصف الانسان كما في أساطير بابل إلى إنسان ودعا إلى العودة إلى الأنثى فينا بوصف اللوحة أنثى والطبيعة أنثى وقد ردت إحدى الحاضرات بمنطق العرف والحرام فلخصت الأمر في كلمة شذوذ وشارك محسن شعلان ود. لطيفة يوسف والناقد محمد حمزة في التحاور مع هذا المنطق.

ضايقني تعديل مواعيد بعض الجلسات المهمة فمائدة المرأة والأدب تم التبكير بها عن موعدها ورغم الاعلام على عمود الرخام المعتم المحيط بالمصعد فاتت وحظك . المهم أن الميعاد عدل بسبب لا يهم أحداً سوى د. صبري حافظ رئيس تلك الجلسة وهو ميعاد سفره الذي صادف اليوم التالي وهكذا تم حرمان الجمهور من تسعة عشر ناقداً ومبدعا ومبدعة يتكلمون في موضوع «المرأة والأدب» بسبب ميعاد تذكرة سفر رئيس الجلسة . لا أظن أن هذا ترتيب منطقي أو عادل .. فلماذا لا يرأسها أي ناقد آخر إذا اضطرتني الظروف كفرد إلى إجراء تعديلات تتعلق بما أراه مناسبا لي وحدي ؟ لماذا أفرض

ظروفى بنفس المنطق ربما تم تعديل ميعاد الندوة التى كان من المفترض أن يشارك فيها المستشار محمد فتحى نجيب بورقة عنوانها «وضع المرأة المصرية فى ظل المنظومة القانونية دوليا وقانونيا لا لأن وزير الثقافة قرر استضافة الوفود على عشاء مباغت ويبدو أن ميعاد التأجيل الذى فاجأ الحضور أيضا لم يكن مناسبا لبعض الباحثين ممن أرهقوا أنفسهم فى بحوث لم يتمكنوا من تقديمها لجمهور كان حريصا على الاستماع إليها.

لكن مع هذه الملاحظات السريعة نوعا أجد أننى فرحت بالموقف الحضارى لأمين المجلس الأعلى للثقافة فيما يتصل بالسماح لجميع محطات التلفزيون والقنوات الفضائية العربية والأجنبية بالتصوير لمتابعة أنشطة المؤتمر الذى لم يحرر المرأة طبعا والذى لم يكتف باستلهام تراث قاسم أمين فقط وإنما قدم شيئا يجعل بعض المسئولين فى مواقع الثقافة الراقية الأخرى فى بلادنا مثل قطاع الموسيقى نماذج لجمود التفكير والادارة فقد يسر جابر عصفور هذه الخدمة بلا مقابل بل للانتفاع أما غيره الذين أقصد فقد حرموا أية تغطية تلفزيونية خارجة عن احتكار التلفزيون المصرى لمهرجانهم الذى استمر ستة عشر يوما شأن مهرجان الموسيقى العربية الثامن الذى يتنقل بلا جدوى فى تقديرى بين القاهرة والاسكندرية مع التوصية بالتعتيم ومنع التصوير إلا بمقابل مادى لكل من يحمل الكاميرا غير الخفية وهو ما يجعل بلدنا الذى يزدحم بالأنشطة الثقافية المتزامنة يبدو وكأن القائمين على شئونه الثقافية نائمون.

أنا لا أعترض على حقوق التلفزيون المصرى لكن أين الفلسفة فى منع الاعلان عن جهدنا -إلا فى حسابات المكسب المادى .. كل المكاسب تنحصر فى هذا والمعاملة التى يلقاها الاعلاميون من رؤساء بعض الأماكن مثل دار الأوبرا المصرية حتى بعد أن يكونوا قد حصلوا على موافقات من د. رتيبة الحفنى والمكتب الاعلامى والعازف أو الملحن بشأن تصوير أجزاء لا تتجاوز مدتها الخمس دقائق فى حفلات أو ندوات يصفها برنامج المهرجان بأن الدعوة فيها عامة وملاحقة المصورين والمذيعين للتحقيق معهم هم والعازفين بشأن نواياهم فى إجراء «حوارات» تجعلنى أثق أن الذين يختبئون خلف مكاتبهم لا تهمهم كثيرا سمعة مصر الثقافية .. ولن يجبروا أحدا بهذه الطرق على شراء أية حفلات، يسيرون بين الناس ولا يرونهم إلا من طرف نقونهم التى آلت إلى هذا المصير بفعل رؤوس ثبتوها على صدور ستظل تنتفخ حتى .. تفرقع.

جر شكل

حبة فوق .. وحبة تحت !!

ماجد يوسف

انتقالك فى شوارع القاهرة من مكان إلى مكان - مهما قصرت مسافته ، وسواء كنت راكبا أو ماشيا - هو بالخصم بدون شك من عمرك الافتراضى ، وذلك بكل بساطة ، لما لابد واقع عليك من اعتداءات متراكبة، وإهانات متلاحقة،وعذابات متصلة .. لآدميتك .. وصحتك .. وذوقك .. وأعصابك . وإنسانيتك .. وثقتك فى نفسك .. واتساقك الداخلى .. وإيمانك بالحياة ، وبما تفعل ، وكراهيتك التامة والمؤكدة - من ثم - للهدف الذى تقصده أساسا ، وشرعت فى هذا المشوار!.

وهذه الرحلة الميمونة فى شوارع القاهرة ، تزرى بالرحلات الشهيرة فى التاريخ ، وبالأخطار المعروفة التى واجهها أبطال هذه الرحلات .. من السندباد الأسطورى العربى .. لأوديسيوس الأسطورى الإغريقى ، لابن بطوطة الواقعى، لماجلان البرتغالى، لماركوبولو الإيطالى.. إلخ، فلم يصادف هؤلاء الأفذاذ ، الذين لفوا الدنيا وجابوا الأرض.. جبالا وصحارى وبحارا ، ربع مايواجهه المواطن الرحالة المصرى الغلبان فى رحلته - راكبا أو ماشيا - من الدقى للتحرير (مثلا) من أخطار ونكبات !

أول هذه النكبات ، أن يتصور هذا المواطن البائس ، أن الأمر لايحتاج لقطع المسافة من الدقى للتحرير إلى أكثر من ربع ساعة بالتاكسى أو بالأتوبيس، وربما أقل من ذلك إذا كان لديه سيارة، ولايحسب حسابا للإشارات المتعددة التى تقطع عليه رحلته المباركة والتى تستغرق أحيانا مايقترب من الخمس أو الست دقائق كاملة

للإشارة الواحدة حتى تفتح له أخيرا - ليمر ! .. ليمضى بعد ذلك فى سرعة السلحفاة .. بطيئا كالعدل ، ومملا كالصبر ، وفاترا كالزواج ، ليواجه بعد دقيقة واحدة ، أو تكاد ، بالإشارة التالية ، التى يعيد فيها سيرة الانتظار من جديد .. وهكذا ، وهو فى أثناء ذلك كله ، ينزعج وينبعج من الأصوات الزاعقة الناعقة لمئات السيارات عبر أبواقها المتوحشة الحادة القبيحة الغليظة الرفيعة الخارقة للأذن ، والتى تحول المخ إلى عصيدة فى ثوان ، وتشعر أن رأسك يتقلقل فى موضعه ، وأن هناك تغيرات كيميائية رهيبة تحدث فى دماغك ، وتتحول الى إنسان "مرووش" وأنت تلتفت كل لحظة - على حين غرة - إلى مباغتة كلاكسية من سيارة أو أتوبيس أو ميكروباص أو عربية نقل أو نص نقل .. إلخ ، وليت الأمر اقتصر على هذا .. اذ تتصاعد - بالإضافة لأصوات مئات المواتير الدائرة - عوادم هذه المئات من السيارات ، والتى لو خضعت لاختبارات حقيقية لنسب التلوث بها ، لما حصلت منها سيارة واحدة على إجازة للسير فى الشوارع ، ولاتدرى لماذا لاتأخذ نظمنا المرورية بهذا الأسلوب ، العادى جداً ، والمتبع فى كل أنحاء الدنيا ، عند تجديد الترخيص للسيارات ، اذ تمر السيارة باختبارات لفحص نسبة العادم ، وإذا زاد عن مقدار معين ، لم تحصل السيارة وصاحبها على هذا التجديد ، حتى يضطر للذهاب لعمل(عمرة) لموتور السيارة ، أو لبيعها ، أو التصرف بأى شكل يناسبه إلا السير بها فى الشارع ، ومن ثم تظل أجواء هذه البلاد نظيفة وصحية .. ولكن ، كيف يكرسون لهذا النظام عندنا ، والعربات الملوثة - فى معظم الأحيان - هى عربات الحكومة.. من أتوبيسات وميكروباصات ، بل وعربات الشرطة نفسها أحيانا !

ومن ثم تجد نفسك - طيلة الوقت - رافلا فى هذه السحابات السوداء الخانقة اللعينة التى يستنشقها أطفال المدارس الأبرياء - على الأقل - فى صباح كل يوم كئيب ملوث من صباحات القاهرة ونهاراتها !!

وإذ تفتح الإشارة فجأة ، وبرغم أن العربات متراصة ومحتشدة ومتلاصقة والطريق معروف ، ولاأمل فى أن يفلت أى سائق سيارة من خط سيره ، ولامهرب له إلا فى الاستمرار فى حركته البطيئة جدا ، وواضح أن جميع السيارات فى هذا سواء ، برغم ذلك ، تعلو مئات الكلاكسات - فجأة- من الجميع .. ولاتدرى السبب ، كأنها شكاوى جهنمية للسماء ، أو كأنها احتجاج ضوضائى مصرى .. على الوقت الضائع .. والعمر الضائع .. والحق الضائع .. وفى أثناء هذا الزحف الثعبانى / المعدنى / الكاوتشوكى/

الضوضائى / الدخانى القاتم والكاتم والبطئ جدا .. تفكر - غصباعنك - فى جدوى الكبارى العلوية ، والأنفاق التحتية ، والمترو ، والطرق الدائرية .. وكيف أن كل ذلك لايسهم فى حل المشاكل ، وتتساءل عن مكمن الخطأ ، ومصدر الخطيئة ، ولاتلقى جوابا شافيا يرشدك ويهديك !!..

وفجأة ، تقف ، مرة ثالثة ، ويطول الوقوف ، وتتعجب من هذه الإشارة التى فاقت الحد فى زمنها القياسى ، وتدهش لأن الإشارة الأوتوماتيكية ، أخضرت واحمرت واصفرت عدة مرات وأنت واقف لاتريم ، وتنتظر خلفك إلى الطابور الطويل الرهيب الممتد ، ربما حتى ميدان الدقى نفسه ، وقد وصلت أنت - ببطولة الآن عند إشارة الجلاء ، وتشعر - وأنت غير فاهم تماما - أن ثمة حركة غير طبيعية بين رجال الأمن والضباط الذين يروحون ويجيئون ويتكلمون فى أجهزة يحملونها فى أيديهم ، ويشيرون إشارات هامة ، ولايبدو أن الناس المنتظرين من ربع ساعة ، هكذا ، بلا معنى ولاجدوى على بالهم إطلاقا ، بل هم يحتجزونهم هكذا بمنتهى العادية والثقة والإيمان بأن هذا شعب لاحقوق له ، ولاأهمية لأفكاره ، ولااحترام لوقته ، ولاضرورة لوجوده أصلا لو أمكن! .. وبينما تنفخ كمدا وغيظا وعجزا ، تلفك العوادم المتكاثفة بحنانها ، وتشنف آذانك الأبواق المتنافرة بنشازها . إذ بسراين (جمع سرينة) حكومية بوليسية شرطية رفيعة وخارقة وحادة ومتصلة ومنذرة بتاعة الموتوسيكلات وعربات النجدة .. والتى تمضى - عادة - أمام الحكام وكبار المسئولين ، وإذا بهذا الركب من الإزعاج الرسمى الذى لاضرورة له .. فالشوارع خالية على ازدحامها .. والطريق مفتوح على اكتظاظه ! .. يتمخض - فجأة هذا الموكب - فى وسطه - عن عربة سوداء فحمة مسدلة الستائر ، تمرق - فى هذه الشوارع التى نتحرك فيها سلحفائيا - بسرعة السهم .. وبعد مرورها المارق البارق الحارق ، تزأر - فجأة - آلاف المواتير والأبواق كحيوانات معدنية شرسة معذبة كظمت غيظها طويلا ، ويتحرك الركب حركته السلحفائية .. بضوضائه وعوادمه وقاذوراته التى تقذف بها السيارات باستمرار .. من أوراق .. وأعقاب سجائر وبقايا سندويشات .. وزجاجات وعلب فارغة.. ولابأس من أن يشيع كل ذلك بين الحين والحين ببصقة مصاحبة تنقذف كالصاروخ من هذه السيارة أو تلك كاعلان لاصق ومبلغم على أرضية الشارع .. أو الرصيف .. أو حوائط المبانى .. عن الغضب المكبوت والامتعاض المحبوس ، والعجز المشهود.

وتتابع بغيظ - وقد وصلت الآن

إلى الإشارة الرابعة - فتى لحته فى بداية رحلتك من ميدان الدقى يسير على قدميه بهمة ونشاط يحسد عليهما ، وقد أوشك الآن على عبور كوبرى قصر النيل واصلا إلى التحرير ، وتنظر لمنظره الرياضى ، وخطواته الوثابة ، وخفة حركته، وتوشك أن تترك السيارة لتلحق به ، وتكتشف استحالة وتعذر ذلك ، فالسيارات عن يمينك وشمالك لاصقة بك ، ولاتملك حتى فتح الباب ، فأنت فى سجن معدنى صغير ساخن أنضجته الشمس من فوقك، وأنت تجلس كالباشا مسلوقا فى الداخل كالبطاطساية عاجزا عن الاتيان بأية حركة ، وتنظر حولك ، إلى الأوتوبيس المجاور الملئ عن آخره بالناس .. وتتأمل الوجوه الصابرة المحايدة المتبلدة المتراصة بشكل غير إنسانى ، وتدير وجهك للناحية الأخرى ، للميكروباص الأجرة الذى شحن الناس على بعضهم البعض جلوسا ووقوفا ، بأكثر من طاقة واحتمال السيارة والناس معا حتى يزيد من عائد (النقلة) الواحدة .. بشكل غير آدمى أيضا ، ولاكرامة فيه بالمرة وفجأة .. تفتح فمك لتصرخ صرخة هائلة مدوية رهيبة ، ولكن فى نفس اللحظة يعلو كاسيت الميكروباص السردينى المجاور على آخره .. بأغنية تقول:" .. حبة فوق .. حبة فوق، وحبة تحت .. حبة تحت " أما من يشاهدك فى هذه اللحظة .. فلن يفهم من هذا الفم المفتوح على آخره .. وهذا التعبير المتألم على الوجه .. وهذه العيون الجاحظة .. إلا أنك تشكو من وجع فى الأسنان مثلا ..

وتنفتح الإشارة الأخيرة ، وتصل إلى التحرير (أخيرا) وتشرع فى البحث (المستحيل) عن مكان خال (لاوجود له) لتضع فيه سيارتك ، ويظهر لك الزبانية المنوطين بذلك ، وبعد لأى وأخذ ورد ومساومات (يفتقون) لك مكانا لاتدرى كيف .. وكل ماعليك أن تدفع - مقدما - جوز جنيهات (على الأقل) لأن السايس المنقذ .. ربما لايكون موجودا عند عودتك .. وتدفع صاغرا ، وأنت تعرف أنه عند عودتك ستجد سايسا آخر عليك أن تدفع له مجددا ، لأنه لايدرى بما تم ولاشأن له به!!

ويستغرق هذا الأمر كله حتى تمامه حوالى ربع ساعة أخرى ، وما إن تطمئن على السيارة وتهبط منها ، وتمضى بضع خطوات فى اتجاه هدفك (بعد ساعة كاملة من بداية رحلتك) حتى تقف لتسأل نفسك :

- أنا كنت جى هنا ليه ياربى ؟!

جرشكل

"من "كراسة" إلى "كلوت بيك":

مصطفى عبادة

من قرية إلى قرية ، هكذا توهم رجل أنه يريح نفسه ويعفيها من التطلعات الكبيرة ، التى لا تناسب من يبدأ حياته ، مؤمنا أن الصغير سيكبر ، مؤمنا بسنة التطور ، الآن ولم يمض على هذه البداية سوى عدد قليل من السنوات ،اكتشف أن كل ذلك وهم كبير ، وأن الأمور عموما لا تسير حسب المنطق أبدا ، على الأقل فيما يتعلق بحياتنا وحياة الشعب المصرى ، وأن مصر كلها « ماشية بالبركة » .من قرية صغيرة لا تذكر فى الصعيد إلى قرية أكبر هى كراسة فى محافظة الجيزة ، ضاع كل إيمان بأن فى مصر دولة أو نظاما ، وترسخ يقين أن مصر كلها قرية كبيرة لم تخرج بعد من القرن التاسع عشر.

***

كرداسة بينها وبين شارع الهرم ثلاثة كيلو مترات ، وبينها وبين ديوان عام محافظة الجيزة خمسة كيلو مترات ، وبينها وبين جامعة القاهرة -أيضا- خمسة كيلو مترات أو أقل ، إنما بينها وبين التطور والحضارة والمدنية قرن من الزمان ، هى القرية التى كانت فى نهاية السبعينيات ، القرية النموذجية على مستوى الجمهورية ، تشتهر بصناعاتها اليدوية: الطنافس ، الجلاليب البلدى المطرزة ، السجاجيد ،الأكلمة ، التى تصدّر إلى كل الدول العربية ، ويأتيها السائحون من كل بقاع الأرض.. أهلها يتسمون بطابع التجار : الدقة والحرص على الوقت والحصافة والعملية الشديدة ، وبها شارع سياحى لا تستطيع المرور فيه من زحام السائحين والأجانب والعرب.

الآن، هى عشوائية بامتياز ، الشارع السياحى خالٍ يلعب فيه الأطفال الكرة- لم تعد« شراب» -وأهلها أصابتهم البلادة ، ينظرون بريبة إلى كل غريب ، يكرهون السكان الوافدين كراهية شديدة، هم الذين كانوا يحتفون بكل زائر أو وافد باعتباره مصدر رزق لهم ، ما الذى جرى لهم؟ شغلنى هذا الأمر كثيرا ،ومن كثرة ما دخلت فى مشاحنات مع بعضهم ، بسبب إقامتى فى وسطهم ، صرت أشفق عليهم ، رغم أنهم

يتفننون فى إزعاج السكان ، ووصلت إلى قناعة بأن الأمر ليس مجرد ضرب السياحة، الذى أصابهم بالركود ، وليس الارهاب هو الذى تسبب فى كل شئ (وكرداسة خرج منها عدد لا بأس به منْ الإرهابيين ، آخر مجموعة حوكمت فى بداية عام ٩٩ وتراوحت الاحكام بين الإعدام والأشغال الشاقة عشرين وخمسة عشر عاما) ، السبب بالإضافة إلى كل ذلك هو إهمال الدولة للقرية بشكل إجرامى وكرداسة- كما قلت لك- لا تبعد كثيرا عن العمران.. لكن أولا:

الكهرباء مقطوعة باستمرار ،وفى الليل تحديداً ،فتبدو القرية كأنها قطعة من الظلام، ويتحول أهلها إلى أشباح يغلقون أبواب دورهم وينامون ، أو يتحلقون فى حلقات صغيرة لشرب الشاى الأخضر بالنعناع والحلبة، وتكثر النميمة التى يكون موضوعها دائما هم السكان.

أما الماء الصالح للاستهلاك الآدمى .. فلا تسأل عنه ، يمر أسبوع وعشرة أيام بلا قطرة ماء واحدة ، وعندما يتكرم المسئولون، أو تتكرم الظروف ويأتى الماء فلا يستفيد منه إلا من لديهم «مواتير» ، وهم القلة القادرة، فتسحب المواتير الماء من المواسير ، ويظل من ليس لديه موتور يتفرج أو «يشحت ماء» أو يتحسر .. لا فرق . وتخرج النسوة فى مجموعات ب« الطشوت» يستجدين أصحاب المواتير ، فيسمحون لهن بعد اكتفائهم هم بالطبع، وترى طوابير النسوة فى انتظار الدور فتتذكر بطوابير الرجال الباحثين عن عمل فى« سوق الرجالة» فى نصر الدين أو صفط اللبن أو حول العمارات الحديثة فى فيصل.

ولما فاض بى الكيل استدنت لأدفع مقدمة لموتور ، وقد كان، وصرت من أصحاب المواتير .. إنما يا مولانا .. صار أهل البلد يحفظون المواعيد الموجود بها الماء فيفتحون المواتير دفعة واحدة ، وكل واحد وقوة موتوره ، فنصف الحصان غير الحصان وغير الحصان ونصف ، وهكذا ضعنا وصار الموتور كعدمه ، ويبخ هواءً ملوثا بدل الماء.

أريد هنا أن أحكى لك موقفا ولا أوصِّفه لك:

فى يوم وكنا بلا ماء منذ عشرة أيام ، لم نجد ما نصنع به كمادات للطفل الذى ارتفعت حرارته، فخرجت فى الرابعة صباحاً أحمل« جركن» علّى أجد ساهرا أو من استيقظ مبكرا «أتسول» منه ماء ، وحالما وصلت إلى الشارع العمومى رأيت عجبا : النسوة يخرجن من كل الحارات فى مشاهد جماعية يبحثن مثلى وتجمعنا جميعا فى قلب الشارع فى فجر يوم مشئوم، وقد تهن إلى محطة الماء ، وأيقظنا الموظف ، بعد أن سب ولعن ، فتح كل الاقفال وبالكاد فاز كل منا بجركن واحد.

***

لا تتصور أننى تملكتنى رغبة- هكذا- فى أن أكتب رواية أو ما شابه ، إنما أردت أن أتلمس حالنا ، وأقف مع نفس لحظة ، فى وجه الجوقة التى تتحدث عن دخولنا الألفية الثالثة ،وعن المشاريع الكبرى القومية ، وآفاق التكنولوجيا التى ستنطلق فى مصر ،الأمر كله- يا أخى -مجرد كلام لا يصدقه حتى من يقوله ، وتلك كارثة ، وإن كان

يصدقه، فالكارثة أعظم ،وهانحن نعيش ولم ندخل القرن التاسع عشر ، ربما قلت لى إن هذا الوضع الضاغط يدفع الناس إلى الثورة سأقول لك: لا . هؤلاء الناس لديهم الاستعداد للتحايل على« المعايش» بطريقتهم إلى يوم يبعثون .أهل كرداسة مثلا لم يفكروا مرة واحدة فى الشكوى إلى أى حد ، فبينهم وبين كل ما يمت إلى الحكومة بصلة أزمة ثقة عميقة ، الواحد منهم يقبل الضرب« بالحذاء لامؤاخذة» على أن تشكوه فى نقطة الشرطة.

هل تسمحون لى أن أواصل؟.

كرداسة تتبع مدينة أوسيم وامبابة ، يحدها من ناحية الغرب طريق مصر اسكندرية الصحراوى ، ومن الشرق ناهيا وصفط اللبن وبولاق الدكرور ،ومن الجنوب حى الهرم ،ومن الشمال مدينة أوسيم، وعدد سكانها « ١٥٠ ألف » نسمة ، معظم أبنائها متعلمون ، أشهر الزراعات فيها هى زراعة الفواكه خاصة المانجو ، و« القشطة » التى تتكلف زراعة الفدان بها من ١٠ إلى ١٥ ألف جنيه ، وهى فاكهة تصدير ، تروى- كما باقى الزراعات- من مصرف أنشئ منذ أكثر من٥٠ عاما ، ارتفعت فوقه طبقات الأرض والتراب فانفجر وتسربت منه المياه فأصبح على هيئة برك ومستنقعات ، تجلب الأمراض ، وتنخر فى أساسات البيوت . رئيس الوحدة المحلية لا يحضر إلى مكتبه إلا بالتليفون لأمر طارئ وغالبا لا يطرأ أمر يستدعى حضوره.

لن استفيض فى شئ آخر كالمواصلات والطرق وخلافه ، لأننى سأنتقل معك إلى منطقة أخرى لا تقل فزعاً وقتامة ،وهى هذه المرة ليست كرداسة ، وإنما منطقة عريقة كان لها فى أول القرن -الذى لم تغادره- «شنة ورنة» لكن التخلف واحد والإهمال واحد ، ألا وهى منطقة «كلوت بيك» فى قلب رمسيس.

***

فى عام ١٩٨٤ قضيت ليلة فى إحدى لوكاندات شارع« كلوت بيك» هى لوكاندة «محمد على» ولم أنس هذه الليلة أبدا ، وبين حين وآخر ، بعد مرور ١٥ عاما عليها ، أذهب إلى هناك أتطلع إلى اللوكاندة من الخارج، وهى على حالها منذ أكثر من خمسين عاماً شأن باقى لوكاندات كلوت بيك. تلك منطقة عشوائية- أيضا- بامتياز ، لو رأيت كيف يقضى الصعايدة أيامهم هناك ضحايا للاستغلال -هم دائما من منتظرى السفر إلى الخارج- فى أماكن أنظف منها حظائر الخنازير ، وهذا ما لا أريد الحديث فيه ، لكننى سأدخل بك الآن ، خلف الشارع العمومى وخلف الواجهات البراقة ، إلى الحوارى الضيقة ، إلى عالم آخر ومصر أخرى لا تراها ولن تراها ، عشت أنا فيها- فى أكتوبر الماضى -خمسة عشر يوما طائعا مختارا ،جلست على مقاهيها وخالطت أهلها ، فعرفت من نحن وتحددت رؤاى ومواقفى.

فى الخلف هناك- فى القاهرة الأخرى ، الثالثة أو الرابعة .. أو ما شئت من أرقام- أناس عملهم ينحصر فى جمع« غطيان» زجاجات المياة الغازية ، ثم يقومون بفرزها، أولا لفصل التالف عن الصالح ، ثم فرز الصالح : هذا كولا ، وذلك بيبسى ، والآخر

ميراندا .. إلخ . يعملون فى أحواش واسعة جداً مليئة بالأجولة التى توضع فيها كل الأنواع ، وحولهم على أكوام القمامة أطفال ، لا تستطيع معرفة لون جلودهم من تراكم طبقات الطين والتراب عليها . كل العاملين هناك من النساء من مختلف الأعمار .. هذه طائفة ، وطائفة أخرى مهمتها فرز الأحذية التالفة ، بعد جمعها ، من الزبالين وبائعى الروبابكيا ، بعضها يجرون له« عمرة » ويعاد بيعه ، والبعض الآخر يفصل النعل» عن الجلد ويشّون كله فى مكان خاص به ، ليأتى مندوبو المصانع الكبيرة لأخذه ، وهذه طائفة أخرى ، عملها إصلاح الملابس الحديثة ، لحساب المحلات الكبيرة الملابس التى بها عيوب ،وهذه الطائفة تعمل فى السر ، ومقار عملهما غالبا إما تحت الأرض أو فوق السطوح، هؤلاء بالمناسبة ،كانوا «ترزية» محترمين قبل أن يجور عليهم الزمن.

ولو حكيت لك عن المواسس الرخيصات اللائى يتعيشن من أجسادهن ويعملن فى أوساط الصعايدة مرتادى لوكاندات «كلوت بيك»- مع أن الصعايدة غالبا مستقيمون- لا تهمتنى بالمبالغة الشديدة والروائية، وهذا جانب يستحق كتابة مستفيضة مستقلة:

أريد - أخيرا- أن أختم بما بدأت به ، ولابد أن أعتذر للإطالة، جرت وقائع هذا المشهد فى كراسة:

فى مواجهة كراهية «الأهالى» واستفزازهم «للسكان» ، وبعد أن فشلت المحاضر والشرطة فى كف أذاهم عنا ، اقترح علينا أحدهم اللجوء إلى عالم آخر أصبح تجارة وعملا رائجا فى مصر ، وهو استئجار البلطجية ، وهؤلاء لهم أماكن تجمعات محددة ورؤساء يتم الاتفاق معهم ، وأغلب من يعملون فى هذه المهنة شباب، حاصلون على مؤهلات متوسطة أو تسربوا من التعليم ، لا يزيد عمر الواحد منهم عن ثلاثين عاما ، أجر المجموعة بوسيلة نقلها وأسلحتها ومعداتها من بنزين وسولار ، وهم عشرة أشخاص ، أجرهم ٢٥٠ جنيها ،جاء بهم صاحب الاقتراح وقاموا بالواجب ، بعدها اجتمع كبار القرية وتعهد وا الاذى عنا.

هولاء القوم ، البلطجية ، يتحدثون عن عملهم بفخر واعتزاز ، يعيلون منه أسرهم أو يصرفون على مزاجهم ، لهم أربع طلعات فى اليوم يعنى أجر الواحد منهم ٤٠ جنيها ، ويخبرونك بلا موارية أن الشرطة تستعين بهم ، فعملهم مزدوج ، يستعان بهم فى تقفيل المحاضر .. ومرشدون أحيانا .. ولن أزيد.

ودولة القانون ، مصر الناهضة ستدخل القرن الجديد .. بمن؟.

***

القاهرة فى اكتئاب
والأنس عنها غاب
من عتمة تدخل لعتمة
كأنها فى سرداب

جر شكل

تحية إلى فاروق جويدة

حلمى سالم

لست ، بالطبع ، فى حاجة إلى أن أوضّح أننى- بداية- لا أحب شعر فاروق جويدة ، ذلك أن عدم إعجاب مثلى بشعر مثله أمر طبيعى ، نظرا لما يحفل به شعره من رومانتيكية «مطرطشة» ، ولما يرفل فيه شعره من إعادة إنتاج تقنيات حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة) ، ومن إعادة إنتاج لبعض كبار شعرائها العاطفيين (مثل نزار قبانى) . وإن كان المرء لا ينبغى أن يغفل عن محاولات جويدة للخروج من هذا الإهاب «المسخسخ» إلى دروب موضوعية ، مثل بعض قصائده ذات الطابع الوطنى والقومى ، ومثل مسرحياته الشعرية التى يستلهم فيها تاريخنا القديم(وإن انتهج فيهما -فنيا- نفس القالب المحفوظ المكرور، لقصيدة الشعر الحر).

ومهما يكن من أمر، فليس غرض هذه الكلمة الموجزة إبداء الرأى فى شعر فاروق جويدة ، لأن لها غرضا آخر ،ولعلى قدّمت التنويه السابق ، لأسوق بعده قصدى الأصلى . وهو تحية هذا الشاعر تحية حارة ، لما أبداه- أخيراً-من آراء جريئة شجاعة، تنمّ عن عقل تنويرى لمصرى مستنير ، وتدلّ على موقف جاد لمثقف جاد.

ففى حوار معه فى العدد الثانى من صحيفة «البلد» (التى صدرت أخيراً كمطبوعة جديدة ، يرأس تحريرها: عمرو أديب) قال جويدة ، حول العلاقة بين الشاعر والقضايا العامة : «أنا مع الحب كقضية اجتماعية ، فلا يستطيع الإنسان أن يتخلى عن الحب أو يعيش بدونه. ومع الحرية كقضية سياسية . ولست ماركسياً ، لكننى أؤمن بالعدالة الاجتماعية كهدف إنسانى نبيل بعيدا عن أية أيديولوجيات».

وفى إجابته عن سؤال حول زيارة إسرائيل قال فاروق جويدة بوضوح :« منذ

كامب ديفيد عام ١٩٧٧ وأنا ضد التطبيع وضد عملية السلام بشكلها الحالى . وما زلت على موقفى. وما زلت أعتقد أنه لا يمكن أن أتنازل عن هذا الرأى . فنحن حتى الآن لم نصل إلى حل نهائى كما يتصور العالم العربى». وحول مقارنة الثقافة الإسرائيلية بالثقافة العربية، قال :« لا يوجد شئ اسمه الثقافة الاسرائيلية .. كذلك الثقافة الأمريكية ثقافة لقيطة، وهى خليط من ثقافات العالم وليس لها أى انتماء ». وعن موقفه من التيار الاسلامى قال : « من حق أى إنسان صاحب فكر ، سواء كان دينيا أو غير دينى ، أن يعبر عن رأيه ووجهة نظره ، من خلال الحوار والكلمة والنقاش المشروع . أما أن يتحول إلى رصاص وعنف، فأنا ضد هذا على خط مستقيم».

وفى إجابته عن سؤال حول «حبس الصحفيين» قال : « أنا ضد حبس الصحفى ، ليكن هناك جزاء آخر ، مثل الغرامة، أو إغلاق الصحيفة. لكن حبس الصحفى فى جريمة رأى : أعتقد أن هذا غير معترف به دوليا ».

وعن أولوياته «لو قدّر له أن يكون على رأس وزارة مصرية» قال بجلاء : «سوف أقوم بإلغاء جميع القيود على الأحزاب وعلى الصحف . أترك الصحافة تنقى نفسها بنفسها. مزيد من الحرية هو الضمان الوحيد لحرية حقيقية ».

هكذا كانت بعض إجابات فاروق جويدة : شجاعة ملتزمة بالضمير الثقافى العربى الوطنى ، مؤيدة للعدالة وحرية التنظيم والرأى ،والاعتقاد . وقد أردت تحيتها لأثبت له ولنفسى ولزملائى ، أن الخلاف فى الشعر لا يجب أن يعمينا عن المواقف الناصعة والآراء المتقدمة التى يتخذها بعض من نختلف معهم شعريا .فكما أن التجريبيين لا يحتكرون الحداثة ، كذلك فإن التقدميين لا يحتكرون الوطنية والتقدم.

فن تشكيلى

الملامح الشعبية - القومية فى واقعية جمال السجينى

تأليف : أناتولى بوجدانوف

ترجمة : أشرف الصباغ

يعتبر الفنان التشكيلى جمال السجينى أكبر نحاتى مصر المعاصرة ،حيث خصص مجمل أعماله الفنية من أجل قضية حركة التحرر الوطنى والدفاع عن السلام العالمى . ويمثل انتاجه الفنى المتميز بالفردية والخصوصية الشديدتين والمتسم أيضا بصعوبة وتعقيد بحثه الفنى إحدى أسطع الظواهر وأكثرها خصوصية فى فن النحت المصرى بالعصر الحديث.

ولد جمال السجينى القاهرة عام ١٩١٧ فى أسرة حرفى يمارس النقش على المعدن بحى خان الخليلى الشهير .ومن خلال تتبعه لعمل ناقشى المعدن شغف منذ صغره بهذا العمل الشاق والمجهد والذى أصبح فيما بعد أساسا لأعماله الفنية . وبعد إنهائه الدراسة عام ١٩٨٣ م فى مدرسة القاهرة للفنون الجميلة سافر إلى إيطاليا حيث درس فى جدية شديدة تكنيك النقش على المعادن . أما الشئ الذى ترك لديه أقوى الانطباعات أثناء وجوده فى الخارج ، فهو النزعة التعبيرية الأوروبية ،وعلى الأخص الألمانية فى شخص المثال . بارلاخ . وعقب العودة إلى مصر بدأ التدريس فى قسم النحت بمدرسة القاهرة ليظل حتى الآن أحد أبرز أساتذتها.

إن ميلاد السجينى كفنان والذى تزامن ، باعترافه هو نفسه ، مع قيام ثورة عام ١٩٥٢ هو الذى تسبب بدرجات ملحوظة فى تلك الديمقراطية فى كل أعماله الابداعية اللاحقة . وتبدأ الأعمال الفنية لهذا

الفنان فى الظهور فى معارض القاهرة والاسكندرية وفينيسيا وسان باولو . وحظى السجينى بتقدير رفيع أثناء المعرض الفنى الدولى الذى أقيم فى موسكو خلال أيام المهرجان العالمى للشباب والطلبة حيث حصل على الميدالية الذهبية على عمليه الفنيين فى مجال النحت البارز «حرية» و«السلام والحرب بين السماء والأرض».

فى المرحلة الإبداعية الأولى عمل السجينى بشكل أساسى فى مجال التشكيل الدائرى .ويظهر تأثير النزعة التعبيرية بشكل ملحوظ على التماثيل الخشبية المبكرة التى تمثل الفلاحات المصريات . ولكن فى تشويه القامات المطولة والممدودة وتكسيرها وفى التوتر الحاد للشكل يصبح من الصعب إدراك الطابع التشكيلى للأعمال الفنية اللاحقة لهذا الفنان رغم أن بعضها ،وعلى الأخص ذات المحتوى الرمزى ، يحافظ أحيانا على ملامح الحدة التعبيرية.

وفى بداية الخمسينات يعطى الأفضلية بشكل نهائى وقاطع لفن النقش على المعدن الذى أصبح تكنيكه المحبب ،والذى كشف عن الجوانب الأكثر جوهرية فى موهبة هذا الفنان المتفوق . لم يكن التوجه نحو مثل هذا النوع من الفن التشكيلى بمحض المصادفة نظرا لأن العمل الفنى الرفيع فى مجال المعدن والذى حصل على انتشار واسع فى فترة العصور الوسطى الإسلامية امتلك تقاليد عريقة وراسخة ما زالت مستمرة حتى الآن فى الأعمال الفنية الرائعة للفنانين الشعبيين . فى نفس هذا الاختيار للتكنيك والمادة المستعملة تجلى سعى النحات الناشئ إلى الاقتراب من منابع الابداع القومى وإثراء المهارات الفنية المتراكمة التى تركتها أجيال عديدة من الفنانين وجعلها فى متناول الممارسة الفنية المعاصرة وصالحة لها.

إن صنع التعبيرات البارزة على الرقائق النحاسية كعملية فى حد ذاتها تتسم بالأهمية . فهو يخط على وجهها السفلى التخطيط أو الرسم المبدئى والذى يطرق بعد ذلك بأدوات خاصة على محيطات الخطوط الأساسية . وطوال هذه العملية لابد من التحقق طيلة الوقت من الشكل التعبيرى الناجم على الوجه العلوى . ويمكن التوصل إلى تحقيق التصور المطلوب بخصوص الأعماق والأبعاد عن طريق قوة الضغط (الطرق) المتفاوتة ، أما الاحساس بمادية مختلف الأجسام والأشكال المرسومة فيتأتى عن طريق التفاوت ، أكثر أو أقل ، فى نقر أو حفر تلك المواد وفى كتلها وطبيعتها أو فى نعومة وذلاقة سطحها الأعلى المتروك بدون طرق . إن رقائق النحاس مادة مطواعة ، وبفضل ذلك تتوافر إمكانيات عالية من أجل نمذجة دقيقة لصياغة الشكل . ولكن ذلك يتطلب العمل بحذر واحتراس ودقة فى وضع التفاصيل التى يصعب إصلاحها فيما بعد .

وخلال عشرين عاما من العمل فى مجال النقش البارز صارت أصابع هذا الفنان فى غاية الحساسية، بل وقادرة تكنيكيا على التقاط أية حركة للمادة والسيطرة عليها تماما . وقد وصل إلى السيطرة الحرفية الماهرة بتكنيكيته الفذة على تحويل المعدن إلى تسجيل نحتى يعكس تأملاته الفنية الابداعية المتوترة.

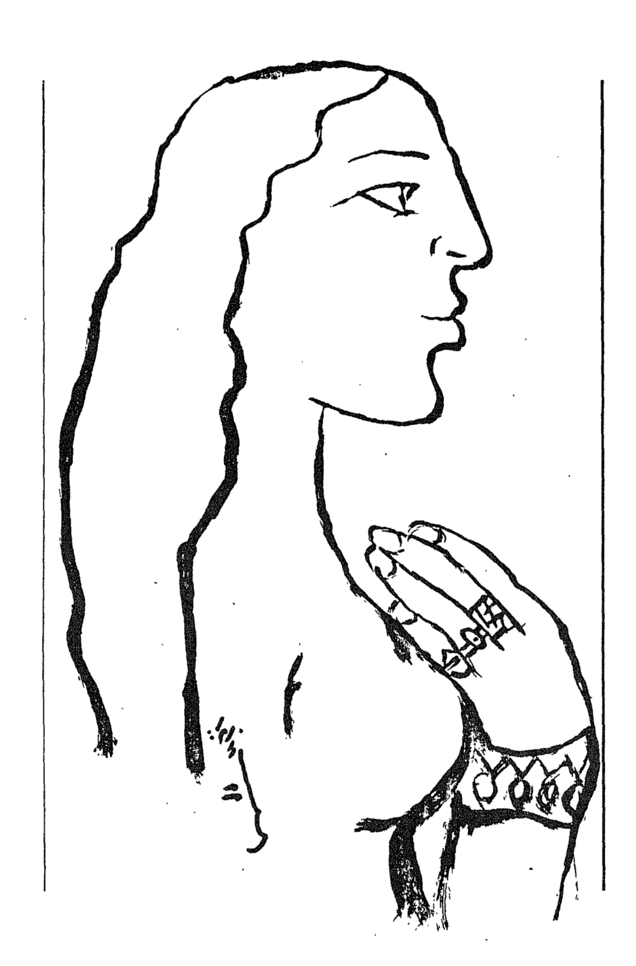
كان مضمون الأعمال الفنية الأولى لجمال السجينى يصور موضوعات الأساطير المصرية القديمة والحكايات العربية . ولكن عقب استقلال مصر سرعان ما تبدلت مجموعة الموضوعات الأسطورية الفلكلورية إلى لوحات للواقع المعاصر . أما عملية فهم التقاليد كمجموعة من الأساليب القديمة جدا والمتحجرة فقد تراجعت هى الأخرى تدريجيا لتفسح المجال أمام البحث الاكثر جدية لأساليب الماضى الابداعية .ومن الفن المصرى القديم يتم اقتباس الدقة التعميمية لمعالجة الجسد البشرى والتكرارات الايقاعية للمشاهد الدائرية العديد من الشخوص ،وكذلك النطاقات المختلفة لرسم القامات والأدوات. ومن الفن العربى بالقرون الوسطى اقتبس الدراسة الدقيقة للتفاصيل التى تستخدم عادة كخلفية ديكورية- زخرفية ،وكذلك المنحنيات الزخرفية المنمنمة والغنية . وبالجمع بين تلك الخصائص الشكلية اهتدى السجينى إلى أسلوبه الفنى التشكيلى حيث الأمر الرئيسى هو التعبير السردى- الرمزى لظواهر الحياة.

وخلال المرحلة المبكرة من إبداعه يغلب ميله إلى البناءات التكوينية المعقدة التى تضم العديد من الشخوص الفاعلة والتفصيلات .وكان سطح العمل يمثل مجالا تعبيريا تشكيليا قادراً على استيعاب قصة كاملة غير محددة بالأطر الزمكانية .ومن ثم فقد تأسست معظم الأعمال ، كقاعدة ، على وجهتين للنظر: الأولى بعيدة تتيح إمكانية الإحساس من النظرة الأولى بالضخامة المهيبة للقامة البشرية ، والثانية قريبة تسمح «بقراءة» التفاصيل الدقيقة . ولا شك أن مبدأ تفاوت واختلاف نطاقات التعبير قد تنبأت بها النقوش والتصاوير المصرية القديمة ببنائها التكوينى الفضائى الاصطلاحى .كما أن وضعية القامات وتصميمها تقدم أيضا وفقا للتخطيطات الأيقونة القديمة على الرغم من أن السجينى كان يبتعد كثيرا ويزوغ عن مراعاة القوانين والقواعد الأصلية مشوها بقوة التناسبات الطبيعية للأجسام طلبا للمزيد من التعبيرية . ولكن إدخال الحروف العربية وبعض الكلمات والإشارات فى التكوينات الفنية تعمل على تعقيد فهم مغزى بعض الأعمال .وعليه فقد كانت خصائص الأعمال المبكرة ترتكز على تحقيق الخيال بلا حدود وغزارة التفاصيل ذات الدلالة المجازية والتشابك المعقد

للأفكار المتناثرة التي تبدو غير مترابطة مع بعضها البعض في إطار العمل الواحد . ولكن في أعقاب الثورة يبدأ الفنان في التخلي عن التعقيدات الزائدة للمضامين ، وتصبح رمزيته ، في عملية بطيئة لبلورة الفكرة الأساسية . أكثر شفافية واحتواء على المضمون الإنساني العام.

أحد أعمال فترة الخمسينات بعنوان « النيل» وفيه يتم تصوير النهر العظيم في شكل قامة رجالية ،والنموذج في الفن الهلليني يتم تفسيره هنا كرمز للخصوبة والحياة في مصر . ولكن الانكسار المقصود في الوضعية ،وهو الأمر البعيد تماما عن التعبيرية المتوازنة المطمئنة في النماذج الهللينية والرومانية « يضفي على لوحة » النيل ،ملامح الخشونة الحداثية والوزن الثقيل للشكل . وسرعان ما ظهر نقشه « الأغلال » (١٩٥٢م) حيث يضع الفنان لأول مرة نصب عينيه مهمة التحدث عن حياة الشعب الصعبة إبان مرحلة الظلم الإقطاعي والاستعماري . هذا العمل مجزأ إلى عدد من المجالات الأفقية المليئة بقامات الناس والحيوانات والكائنات الخرافية .وفي تسلسل مدهش تمر أمام المشاهد نماذج الحداد الذي توقفت مطرقته عن العمل ،وعمال اليومية والتراحيل وهم يخفون وجوههم بأكفهم في يأس وقنوط ، والفلاح الذي أضناه العطش . تحتل جانب التكوين الأيمن بكامله صورة القامة الكاملة لمصري مكبل بالأغلال وقد تشوهت ملامح وجهه كلها بالمعاناة والألم وتوتر جسده من جراء الانفعال الشديد الناجم عن العجز .ومن خلال التسلسل المعقد للنماذج الواقعية والرمزية تتسلل بإصرار: كم هي تراجيدية حياة ذلك الشعب الذي لا يستطيع أن يكون صاحب أرضه . وكتجسيد لاستعباد البلاد يظهر التفصيل المدهش من حيث قوة التعبير- الرمز الخالد لوادي النيل - زهرة اللوتس المصرية الفواحة المعلقة على المشنقة .وعلى الرغم من حالة التشاؤم واليأس ، فنقش « الأغلال » الذي صنع مع حلول المتغيرات التاريخية يبدو وكأنه كان مضاء بالإحساس الداخلي بالأحداث الثورية المقبلة.

انعكست سنوات التطور المستقل لمصر في أعمال السجيني بتقوية نزعة التطلع إلى الحرية والوعي بعظمة القوى الشعبية المستيقظة .ومن ثم ففي الأعمال الفنية الأكثر توفيقا يربط فنه في إصرار متزايد بقضايا ومهام العصر الاجتماعية ،حيث تتضافر فيها شاعرية الحماس الوطني ، أحيانا على نحو في غاية الدهشة والعجب ، بقضايا العصر الملحة . ففي نقش« الثعبان » (١٩٥٤م) يصارع المصري المتحرر لتوه من طريق العبودية ثعبانا رهيبا يجسد ،حسب المعتقدات المصرية القديمة ، الشر والضرر . وفي العمل الفني القريب من حيث المغزى من التسمية



الرومانتيكية «ليلة الرؤيا العذبة» يصور البطل الشعبي ممتطيا ظهر حمامة وديعة ولكنها ضخمة وهو يطلق السهام من قوسه على حشود من الغيلان.

تتأسس معالجة النموذج الفنى النحتى فى العديد من الأمور، فى أعمال السجينى، على التعبير الحاد للقامة والصياغة الديكورية- الزخرفية للسطح التشكيلى .من هنا تظهر أهمية تكوين «السلام والحرب بين السماء والأرض» (١٩٥٤م) حيث تبدو كل من السماء الأرض المكشوفتين تحيطان بمجموعة متكاملة من التعابير والأشكال المحصورة فى مركز النقش: الفلاحون يكدحون على الأرض، وعلى صفحة مياه النيل تسير مراكب الصنيد، وأشجار النخيل السامقة تميل برءوسها على الضفاف الهادئة . وهناك فى الأعالى فوق تلك البانوراما الرغيدة للحياة المسالمة تحلق الطائرات المارقة بسرعة ،حيث تتقاذف منها القنابل فى زخات كثيفة، والطيور الهالكة تتساقط كالأحجار . عالمان متناقضان- أحدهما نير ومنتج وخير والآخر كئيب مظلم يحمل الموت- يتعايشان متجاورين، والنحات برغبته فى التأكيد على انتصار المساعى الإنسانية المحبة للسلام، يعكس قرص الشمس المشع الزاحف فى كبد السماء المبسوطة مثل راحة اليد . إن فكرة تشخيص السماء والأرض المأخوذة من التصورات الأسطورية لقدماء المصريين عن الكون على حد سواء مع التخطيط الأيقونى للشخصيات تكتسب لدى السجين دلالة تأطيرية متفردة ،حيث النماذج الأساسية لنماذج الآلهة المصرية القديمة نوت وجيبا ما هما إلا «تأطير» تقليدى فى اللوحة نحو الموضوع الآنى للصراع بين قوى السلم وقوى الحرب.

وفى عام ١٩٥٦ م، تحت تأثير الانطباع المباشر عن المعركة البطولية فى بورسعيد، يقوم السجينى بعمل لوحته الشهيرة «حرية» (٢)المفعمة بالقوة الجبارة القاهرة ،حيث يصور السجين بعضلاته القوية وهو يكسر شبكة القضبان الحديدية التى تسد نافذة الزنزانة . إن القامة الجالسة المحاصرة بالحيز الضيق تخلف انطباعا قويا بالتوتر البدنى الهائل والاندفاع الجبار الذى تقف فى مواجهته حلقات شبكة القضبان الهندسية العدائية . إن عملية تصميم الجسد العارى، المبين هنا فى حالتين مختلفتين غير متوافقتين، قريبة من قواعد وقوانين الفن المصرى القديم . وتلك النقطة الأخيرة تتجسد فى التصوير الأمامى -الواجهى -للعينين فى الوضعية الجانبية للوجه- .وبفضل الإبراز الأكثر نتوءاً للرأس واليدين والجزء الأعلى من الجسد بالمقارنة مع الجزء الأسفل المسطح والساقين المطويتين الثابتتين يتأكد هنا عدم إمكانية التغلب على تزايد الحركة

وتناميها نحو الأعلى .كما أن عدم تجانس الصياغة التشكيلية للعضلات يعطى تصورا مقنعا عن الطبيعة المألوفة للشكل الجسم الموجودة ،هنا كما يبدو بشكل مبالغ فيه ، على التعبيرات المسطحة فوق النقوش فى المعابد القديمة، ومع ذلك مهما ظهرت فى هذه الحالة من علاقات مع تلك الأمور الأخيرة ،فإن نموذج المناضل بكل هيئته الديناميكية لدى جمال السجينى ينتمى إلى الزمن المعاصر ،حيث إن التكوين الموجز كالشعار وإمكانية الاستخدام التعبيرية لبعض وسائل التعبير تبث فى العمل الفنى تلك القوة الخطابية- الاجتماعية الخاصة بتأثير الملصق . هنا لا يوجد أى أثر للتفصيلية التى تعمل على تعقيد عدد من الأعمال الفنية السابقة للمثال ،حيث تركز اهتمامه كله على النموذج الضخم للإنسان- تجسيد الشعب الغاضب الذى حرر نفسه من قيود الاستعباد.

ابتداء من هذا العمل يتزايد اهتمام السجينى بصنع النموذج البطولى . فيتم تصوير سعى شعوب القارة «السوداء» نحو الحرية فى« نهضة أفريقيا» (١٩٥٧م) ، ويمتلئ كل من نقشيه «القنبلة الذرية» و«انتصار السلام» (١٩٥٨م) بحماس الاحتجاج العاصف ضد مشعلى الحروب . ويتميز عمله «أفريقيا اليوم» (١٩٦١م، جبس) الذى نقش على رقيقة دائرية بحالة مماثلة لما سبق حيث صورت عليه قامة لفتاة زنجية شابة خارجة من صدفة بحرية ، إضافة إلى عمله (هذه أرضنا ، بداية الستينيات ، جبس) الذى يمثل فلاحا مصريا.

إن لغة أفضل أعمال هذا الفنان واضحة ومفهومة وفيها الكثير من الأمور المشتركة مع تلك الأشكال من الابداع الشعبى مثل اللوحات الشعبية ورسوم مساكن الفلاحين والقصائد الغنائية للرواة الشعبيين . وهو كأحد التابعين المؤمنين بالأسلوب الواقعى ، كان يبحث بلا كلل عن الطريق الذى يقود إلى تقريب الفن من حياة البلاد ،ومن العصر أيضا . وقد كتب السجينى : «إن الفن مطالب بالتعبير عن أحساسيس الشعب ، وكذلك الإحساس بنبض القلوب الشريفة المخلصة .. بهذا الشرط فقط سيصبح إبداع الفنانين المصريين وطنيا- قوميا بشكل حقيقى ، ولن يكون فيه مكان لا للابتكار الزائف ، ولا للتغنى الساذج بالكلاسيكية المثالية»(٢).

ويتجلى الإحساس بالرؤية التشكيلية ، الذى حبته به الطبيعة فى سخاء ،فى المعرفة الرائعة بالإمكانيات التعبيرية لصفائح - رقائق- النحاس . ولكن يمكن العثور فى أعماله الفنية المبكرة على فهم سطحى لخصائص هذه المادة الأمر الذى أفضى فى أحيان كثيرة إلى إضعاف طبيعتها التركيبية أثناء الاشتغال عليها .وهكذا كان من

الملاحظ فى لوحته «خطى الشعب» أنه حاول إكساب المادة ما هو ليس من خصائصها من سيولة الشمع ودباقته . إن التبسيط الشديد للمغزى ، والذى يظهر فى هذا العمل الفنى ، لم يكن ليمكن إلا أن يؤدى إلى الإخلال بخواص عملية التصوير بالطرق والنقش على المعدن فى حين تتطلب هذه العملية حداً معلوما من الصرامة والشكل المطوع . ثم تعلم هذا الفنان فيما بعد الاستفادة من الطبيعة الخاصة ولون الرقيقة النحاسية . ولكنه من أجل الوصول إلى الدقة فى تحولات وانتقالات الضوء والظل ، والمادية فى عرض الأشياء والأشكال ، والثراء الديكورى فى المشاهد أو العكس التحفظ فى ذلك وفقا لروح الفخامة والضخامة ، سعى على الدوام إلى عدم الإخلال بمستوىٔ سطح المادة. وبالتالى فهو يرى ، ومن وجهة نظره شخصيا ، أن مجاله التعبيرى لا ينبغى أن يوضح تجسيم التمثال الدائرى أو خلق الوهم بعمق الفضاء ،حيث يجب الآخذ فى الاعتبار- أثناء صياغة العمل الفنى -الحفاظ على تركيب الرقيقة النحاسية نفسها على أساس الاستخدام الأقصى لخواصها الطبيعية مثل الحجم والوزن والسمك والكثافة والليونة واللون الناعم المشرب بالحمرة . مثل تلك المبادئ لمعالجة السطح تتضمن الكثير من الأمور المشتركة مع مهام الديكور الزخرفى على الأوانى المصنوعة من الفضة والبرونز فى عهد الخلافات العربية .حيث إن السجينى شأن الفنانين القدامى يحافظ فى حرص على الإحساس بأصالة المادة معتبرا ذلك هو الشرط الأكيد لبلوغ التعبيرية الفنية.

لقد ظلت قضايا الحرب والسلام ومستقبل البشرية تثير قلق جمال السجينى ،وهو الفنان الذى كان بعيدا تماما عن التفاؤل الساذج ، والمدرك جيدا للصعوبات الشديدة فى النضال من أجل السعادة والتفاهم على الأرض .من هنا فنقشه الرائع « الخطر » (١٩٦٣م) من حيث قوة التأثير الانفعالى يمتلئ بالإحساس بالقلق على مصائر الشعوب ،حيث نظرة الفنان الثاقبة فى هذا العمل تثير الدهشة والإعجاب وكأنه كان يرى الآلام والمعاناة الصعبة التى كانت من نصيب مصر فى يونيو عام ١٩٦٧ م. . ويبين هذا التكوين الممتد أفقيا مجموعة من النساء المرعوبات وأطفالهن الذين يتعقبهم الموت بينما ينطلق الخطر غير المرئى من مكان ما فى الأعالى هابطا من السماء التى اشرأبت نحوها وجوه اللاجئات . وتتضافر مهارة التجسيد التشكيلى مع التعبيرية الإيقاعية لخطوط الأيادى الممتدة والرؤوس المنكسة وهو ما يذكرنا بالنقوش المصرية القديمة التى تصور النواحات . ويبدو الارتفاع المتساوى لهذا النقش وكأنه يحمل قامات النساء على سطح فراغى واحد مكونا بذلك وحدة واحدة

غير مجزأة من الأجسام المنحنية وثنايا الثياب المطوية على بعضها البعض . وضمن حدود هذه الكتلة التشكيلية العامة يتم تعيين الشكل بخطوط محيطية حادة الزوايا تشكل لعبا جزئيا بالضوء والظل .كما أن الديناميكية العاصفة للأوضاع والحركات والاتجاه السريع للخطوط العاصفة الشبيهة بالتخطيطات الكروكية السريعة وبقعة الضوء الشفاف على سطح النحاس المشرب بالحمرة تولد جميعها انطباعا بالقلق الحاد فى خضم الكارثة الشعبية . هذا التكوين يخلو تماما من أى تفاصيل غير مبررة أو استاتيكية ويفضى كل شئ إلى تصوير تام وكامل ، إلى أبعد الحدود ، للحدث من خلال التعبير الحركى ذاته.

إن عناية الفنان الشديدة بطريقة الرسم الأيقونى وأسلوبية الفن المصرى للعصور القديمة والوسطى ليست هنا أمرا عارضا على الطريق الابداعى للفنان .كما أن ذلك ليس إطلاقا مجرد اهتمام تحليلى محسوب لباحث معملى أو محاكاة لامبالية من حرفى ،لأن دراسة التراث الفنى تعنى له قبل كل شئ إمكانية للسير بدأب ومثابرة على طريق فن الافكار الكبرى والأحاسيس الهائلة والسجينى من هذه الناحية بصرف النظر عن تطور شخصيته الفنية المتفردة ، أكثر من أى نحات مصرى آخر ، قريب إلى النحات المصرى الاعظم محمود مختار . فكلا النحاتين ستوعبا -كل على طريقته - تقاليد المهارة القومية، ولكنها لم تصبح لدى كل منهما عائقا أصوليا على طريق الابداع وذلك بفضل الموقف الواعى والراسخ لدى الفنان -المواطن فى آن واحد .وفى ذلك تكمن قوة الجذب التى لا جدال فيها للفن الواقعى التعميمى الذى يرتفع إلى مستوى الرمز لدى السجينى.

أثناء مواصلة الفنان جمال السجينى لطريقه الإبداعى فى مجال النقش والطرق على النحاس يقوم بصنع واحد من أسطع أعماله «التحرير» (١٩٦٧م) حيث يهتم الفنان ،كما فى السابق ، بتجسيد النموذج البطولى للشعب المناضل . وتكتسب رمزية التفكير الفنى لدى السيجنى مزيدا من الإقناع ، وتندمج فيها بشكل عضوى التعميمية اللانهائية والدقيقة الحياتية للنموذج الذى يجسد كلا من الإنسان والعصر . ولقد جاءت نقوشه الفنية ، فى الفترة المتأخرة زمنيا ، قريبة على مستوى الروح من فن الملصق ، وأيضا دعائية من حيث طبيعتها ، إضافة إلى توجهها إلى أوسع فئات الجماهير . وبالرغم من العودة الجزئية إلى التفصيلية فإن لوحة «التحرير» تمتلك جميع السمات الفنية التشكيلية الجماهيرية المتفردة : «التحديدية» اللازمة للتعبير عن المغزى ، صفاء التكوين ووضوحه والذى يبدو مثل الشعار ،وكذلك الفهم الفنى الواضح والدقيق

للمادة المعروضة .فقامة المصرى الذى يحطم شجرة رمزية تمثل روح الاذعان والظلم معروضة من جانب جرئ وغير معتاد . تلك الشجرة مطروحة بين الخطوط بساقها المعوجة وفروعها الملتوية كأنما تقاوم جهود الإنسان بكل ما فى كتلتها الضخمة. كما أن تعبيرية حركة الجسد وملامح وجه البطل المأخوذ بالغضب الشديد والعزم الحازم تخلق الانطباع بالحيوية الفعالة التى تملأ النموذج . إن تشكيله النحتى فى غاية الروعة ،من حيث المرونة والطاقة الداخلية الكامنة ، والذى بنى على التعميم الواسع للشكل ،وعلى دقة الوضع العام للقامة المكتملة داخل إطار الخطوط المحيطية الديناميكية للنقش .هنا يتم فهم تعبير المصرى على أنه تجسيد مجازى للثورة الجبارة الموحدة وكقوة هائلة تحطم كل ما يعترض الطريق نحو الحرية والاستقلال.

على نحو مغاير جاءت لوحته التالية -القاهرة (١٩٦٨م) التى صنعها بمناسبة اليوبيل الألفى للعاصمة المصرية . وبدلا من الحماسة البطولية التى تجلت فى لوحة «التحرير» تحل هنا حالة من السمو الرومانتيكى يتم بها تناول ومعالجة كل تفصيلة من تفاصيل هذا التكوين ألتشكيلى الرائع على نحو نادر . والنحات إذ يبين فوق القامة المجازية للزمن حمامة محلقة ، يؤكد فى ذات الوقت على المسعى السلمى للشعب المصرى الذى عانى على أيدى الكثير من أجيال الأسر الحاكمة والغزاة المحتلين. وتكتسب الرمزية الشفافة للتعبير فجأة مغزى آنيا لا ينفصل عن الزمن المعاصر.

هوامش

١) أحد أشكال هذا النقش موجود فى موسكو بمتحف بوشكين الحكومى للفنون التشكيلية.

٢) من مقابلة لمؤلف الكتاب مع جمال السجينى فى القاهرة فى ديسمبر عام ١٩٦٠م.

جونترجراس - نوبل للآداب ٩٩

من الطبلة الصفيح إلى طبلة نوبل !

طلعت الشايب

في سنة ١٩٠١ منحت الأكاديمية السويدية جائزة نوبل للآداب - لأول مرة - للشاعر الفرنسي " رينيه سالي برودوم " (١٨٣٩ - ١٩٠٧) ، متجاهلة الروائي الروسي الكبير " ليو تولستوى " (١٨٢٨ - ١٩١٠) الذى كان حديث عالم الأدب في تلك الأيام ، ولم يحصل عليها أبدا ، وإن كان قد كشف النقاب مؤخراً عن سبب تجاهله وهو أنه كان " يبشر بالفوضى الشرقية والصوفية المسيحية " على حد زعم تقارير الأكاديمية.

بعد اختيار الشاعر الفرنسي - وكان في الثانية والستين - نشر ٤٢ كاتبا سويديا رسالة مفتوحة يندِّدون فيها بالجائزة ومعايير الاختيار ، ويحيون " تولستوى العظيم" . ومنذ أوائل القرن أصبح الهجوم على قرارات الأكاديمية ودوافعها في اختيار الفائزين ، تقليدا في السويد وخارجها . (جوركى وتشيكوف وزولا وبروست وجويس ولوركا وجرين .. لم يحصلوا عليها) ، بيد أن هناك حالات كثيرة أيضًا لم يرتفع ضدها صوت واحد بالاعتراض ، لأن الحاصلين عليها كانوا بالفعل - أكبر من كل الجوائز . (طاغور وبرنارد شو وتوماس مان وكامو ونيرودا وماركيز .. مثلا)

وحصول الكاتب الألماني " جونترجراس" (١٩٢٧ - ....) على جائزة هذا العام ، حالة من تلك

الحالات التى حظيت بالإجماع فى عالم الثقافة. أما أحد الأسباب الرئيسية لهذا الإجماع - فى تقديرى - فهو أن " جراس" ليس مجرد مبدع قدم أعمالا مهمة (رواية - قصة - مسرح - شعر - مقال) ، وإنما لأنه بالإضافة إلى كل ذلك فنان ملتزم وكاتب له موقف واضح ومعلن ، من الحياة والناس لم يتردد يوما فى التعبير عنه .

فى عام ١٩٨٢، مثلا ، ذهب إلى " روما" لاستلام جائزة أدبية مهمة عن مجمل أعماله ، وفى الحفل الذى أقيم على شرفه ألقى خطابا بالغ الأهمية عن متاهات عالمه الإبداعى ، ولكنه كان حريصا على أن يعلن أن " الأدب نشاط إنسانى عاش عبر التاريخ ليشهد انهيار الرقابة من حوله " وأن يؤكد على أن " الأدب الجيد فقط هو الذى يتحالف مع المستقبل .. وهو صاحب النفس الطويل والقادر على تحرى الزمن .. والكلمة الصادقة ستجد صداها ولو بعد قرون " وأن " سمة الأدب الخلود ، إذ بعد الموت الجسدى للكاتب - اغتيالا أو نفيا أو سجناً " - تبقى كلمته ؛ بينما تسقط كل العصى والهراوات " . ويومها حذر " جراس" من تحول الأدب إلى مريض يقف الجراحون فوق رأسه لبتر أعضائه جزءا جزءا ، وهو مايمكن أن يحدث لو انفرط عقد التحالف بينه وبين المستقبل.

و" جونتر جراس" له كتاب كامل بعنوان " عن الكتابة والسياسة (١٩٨٦)(صدرت له ترجمة انجليزية عن دار سيكر وواربورج فى لندن بمقدمة من سلمان رشدى) يضم القسم الأول منه خمس مقالات عن الكتابة ، فهو يرى أن الكتب العظيمة مثل القنابل الموقوتة ، ماأن تنفصل عن كاتبها حتى تنفجر فى داخل عقول القراء كى تغير حياتهم . ويضم قسمه الثانى خمس مقالات عن السياسة ، إذ يرى أن الفنان نتاج عصره ومجتمعه ، ولذا فان حرية الكاتب من حرية المجتمع ، وقدرته على التعبير عن رأيه تتأثر بعدد كبير من العوامل الفاعلة فى هذا المجتمع .

وهكذا منذ سنوات طويلة كان عالم الأدب بعامة والألمان بخاصة ، يتوقعون فى كل عام أن تكون جائزة نوبل من نصيب " جراس" الذى تجمع آراء النقاد على أنه قد " شكل ويشكل حالة فريدة على جبهة الأدب الألمانى ، حالة تستمد قوة جذبها الإبداعى من الماضى السحيق جنبا إلى جنب مع محاولات الضرب فى المجهول . فهو جرئ واقتحامى لكنه سرعان مايستسلم للهدوء والصمت وأحيانا للاختفاء الأثيرى "، لذا كانت ابتسامته الساخرة عند تلقيه نبأ



حصوله على الجائزة ، مع عبارة مقتضبة .." انتظرتها عشرين سنة .. ،والآن أستعيد عمرى الطبيعى ".

ورغم أن " جراس" نشأ وتربى فى أجواء ميلاد الرايخ الثالث وسنوات تنظيم حزب النازى وظهور كتاب " كفاحى" لهتلر ، ورغم انضمامه وهو فى العاشرة من عمره إلى منظمة أشبال هتلر ، ثم إلى الشبيبة فى عام ١٩٤١ ، إلا أنه بعد تفتح وعيه ونمو مداركه أصبح من أوائل مثقفى جيله الذين رفعوا أصواتهم بالهجوم على النازية ومبادئها . وبعد إدراكه لتحولات ومتغيرات العصر ثار على الواقع المؤلم وعبر عن قضايا ومشكلات مجتمعه ولم يتوقف عن هجاء " السياسيين الحمقى " الذين يعملون بقراراتهم الخرقاء على توسيع وتعميق مساحة الجرح الإنسانى فى كل مكان من العالم . انغمس " جونتر جراس" لفترة طويلة فى العمل السياسى مع الحزب الاشتراكى الديمقراطى فى ألمانيا الغربية - آنذاك) كما عرفته الملتقيات والمؤتمرات الأدبية محدثا مهما ، لدرجة أن مجرد وجوده فيها أو حتى توجيه الدعوة إليه كان يلفت إليه الأنظار . لم تكن هناك مناسبة أو قضية سياسية إلا وكان من المشاركين فيها . حدث ذلك أثناء انتفاضة الطلاب فى ألمانيا (١٩٦٨) وأثناء حرب فيتنام وثورة نيكاراجوا ، وعندما ثار جدل عنيف حول تحديث أسلحة حلف شمال الأطلنطى - ١٩٨٣ - ونشر شبكة الصواريخ فى ألمانيا وأوروبا ، وناشد الشباب أن يرفضوا الخدمة العسكرية " فلم تعد القوات المسلحة قوة دفاعية " وكان نقده عنيفاً للسياسة الألمانية الغربية التى اتبعت تجاه الشطر الشرقى بعد الوحدة ." جراس" من مواليد ١٩٢٧ فى " دانزج" (هى الآن جدانسك فى بولندا) ، تلقى تعليمه الأساسى فى مدارسها وجند فى الجيش فى السادسة عشرة وجرح فى معركة عام ١٩٤٥ ، وفى نفس العام وقع فى الأسر فى " مارينباد" فى تشيكوسلوفاكيا وأطلق سراحه فى ١٩٤٦ ، ليترك الخدمة العسكرية ويعيش متنقلا بين ألمانيا والسويد ليعمل بالزراعة والمناجم وقطع الأحجار وبيع الصحف وكتابة الشعر والقصة من وقت لآخر . وفى سنة ١٩٤٨ التحق بأكاديمية الفنون فى برلين الغربية فى الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥ كما قام فى الخمسينيات بزيارات متعددة لإيطاليا وفرنسا وأسبانيا .

كتب" جراس" شعرا كثيرا أثناء إقامته فى " دسلدورف" و" برلين "

وقرأ قصائده أمام "جماعة ٤٧" الأدبية التى كانت تضم عددا من أبرز الكتاب . وفى الفترة مابين ١٩٥٦ و١٩٦٠ عمل فى باريس كاتبا ونحاتا وفى عام ١٩٦٠ استقر فى برلين الغربية . فى باريس بدأ كتابة عمله الروائى الكبير " الطبلة الصفيح " التى صدرت فى عام ١٩٥٩ لتثير ضجة كبيرة فى ألمانيا بسبب طريقة تصويرها للنازية . بطل الرواية هو "أوسكار ماتزيراث" الذى قرر ألا ينمو جسديا احتجاجا على فظائع التاريخ الألمانى ، وأن تكون" الطبلة الصفيح " هى وسيلته الوحيدة للاتصال بالآخرين ، وحث الجيل الجديد على تبنى رؤاه وعلى المغامرة واكتشاف العالم دون خشية أو تردد.

وقد تحدث " جراس" فى مقال شهير له بعنوان " الطبلة الصفيح : أو المؤلف كشاهد مريب" عن الجانب الواعى فى العملية الإبداعية وآلياتها المعقدة ، وكيف بدأت شخصية البطل " أوسكار" فى الإطلال برأسها أولا من بين سطور قصيدة كان " جراس" يكتبها أثناء تنقله فى الجنوب الفرنسى ، ثم كيف بدأ فى كتابتها بعد ثلاث سنوات وكيف تغير عنوانها من " أوسكار الطبال" إلى " الطبال" وأخيرا إلى " الطبلة الصفيح " وكيف قام باحراق المسودات الثلاث الأولى ، وكيف كانت أول جملة فى النسخة الرابعة " فلنسلم بأننى من نزلاء مصحة عقلية " هى مفتتح عملية الإبداع الحقيقية.

وقد أشاد بيان الأكاديمية السويدية بهذه الرواية (عند الاعلان عن منح الجائزة له هذا العام ..) التى كان ظهورها بمثابة بداية جديدة للأدب الألمانى " بعد عقود من الدمار اللغوى والمعنوى ". فعلى صفحات " الطبلة الصفيح " أعاد الكاتب خلق العالم المفقود الذى انبثقت منه موهبته الإبداعية الخلاقة، " دانزج" مدينته كما تذكرها فى أيام طفولته قبل كارثة الحرب . إنه يراجع التاريخ المعاصر من خلال استدعاء المسكوت عنه والمنسى : الضحايا والخسائر والأكاذيب التى يريد الناس نسيانها لأنهم كانوا يؤمنون بها ذات يوم . والرواية فى الوقت نفسه ، تكسر قيود الواقعية من خلال " بطل " جهنمى الذكاء ، فى جسد عمره ثلاث سنوات ، مع ملاحظة أن البطل هو الراوى نفسه .

ورواية " الطبلة الصفيح " هى الجزء الأول من ثلاثية " دانزج" التى تضم كذلك رواية " قط وفأر" – ١٩٦١ – ورواية " سنوات الكلب "– ١٩٦٣ – أما " قط وفأر" فتتناول تجربة

شباب الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى فى " دانزج" فى الفترة مابين ١٩٣٩ و١٩٢٤ ، كما تركز " سنوات الكلب" على جرائم النازية وأجواء الدمار المادى والمعنوى بعد الحرب . فى الستينيات نشط دور " جراس" السياسى بشكل ملحوظ ، حيث شارك فى الحملات الانتخابية للحزب الديمقراطى الاشتراكى " و"فيلى برانت" ، كما تناول مسئولية المثقفين فى روايتيه " مخدر موضعى" و" من مفكرة حلزون" وفى التراجيديا الألمانية " العامة يجربون العصيان " وهى مسرحية سياسية من أربعة فصول ، عرضت لأول مرة على مسرح " شيلر" فى برلين الغربية " آنذاك" عام ١٩٦٦ ، وموضوعها الرئيسى هو الانتفاضة الشعبية التى قامت فى برلين الشرقية فى يونيو ١٩٥٣ وتم قمعها ، أما موضوعها الفرعى فيتناول بشئ من التهكم موقف المثقفين من السلطة السياسية ويستنكر سلبيتهم تجاه القمع.

بعد ذلك توالت أعمال جراس الروائية حيث تعود للظهور مرة أخرى مدينته " دانزج" وسنوات الطفولة وخرافاتها الموحية فى روايتين تنتقدان الخراب الذى جلبته المدنية ، وهما " سمكة الموسى " والفأرة". الروايتان تعكسان التزاما شديدا بحركة السلام والحفاظ على البيئة.

عندما ظهرت " سمكة الموسى " عام ١٩٧٧ وصف النقاد " جراس" بأنه أكبر موهبة إبداعية روائية فى ألمانيا ، وقد تبدت فيها محاولة للتغلب على الأزمة الذاتية والعامة بالانسحاب من الحاضر إلى الماضى .

أما فى رواية " الفأرة" فهو يقدم سيناريو لنهاية العالم والراوى هو المؤلف نفسه حيث يشير إلى ميلاده فى " دانزج " والخدمة العسكرية فى شبابه ، وعلاقته بـ " أوسكار" بطل " الطبلة الصفيح " الذى يستحضره مرة أخرى . " الفأرة" تتحدث من القفص عن نهاية العالم كما سبق أن تحدثت "سمكة الموسى" ، وعن ضياع أحلام الإنسان الذى - بفضل حماقاته - قد لوث العالم برا وبحرا وجوا ، فأصبح جبلا من القمامة للوريث الوحيد الذى هو الفئران . الفأرة تعترف بما يقال عن جنسها من أنه يهجر السفن عندما توشك على الغرق .. ولكن " عندما تصبح الأرض هى السفينة الغارقة . أين يمكن الهرب؟"

فى سنة ١٩٩٢ أصدر " جراس" روايته " نداء الضفدع" واختار لها أو بالأحرى لبدايتها لحظة حاسمة فى التاريخ الألمانى . الرواية تبدأ قبل سقوط حائط "برلين" بفترة قصيرة ،



وهى لحظة مهمة على مستوى الرؤية المستقبلية لألمانيا فى خريف ١٩٨٩ وفى " دانزج" - أيضا - التى تظل عنده مثل الوشم فى الذاكرة . "الكساندر" أرمل فى الواحدة والستين" يلتقى بالكساندرا - أرملة فى التاسعة والخمسين وتنشأ بينهما قصة حب ويتزوجان . هو ألمانى ، أستاذ فى تاريخ الفن وكان فى شبابه عضوا فى الشبيبة النازية . أما الكساندرا فبولونية وكانت فى شبابها شيوعية ستالينية .

" دانزج" نفسها مدينة تدل على التقارب الألمانى البولندى .. وعلى العامل المشترك أو المأساة المشتركة ثم يتفتق ذهن الزوجين عن فكرة جهنمية تجارية .. إنسانية ! (لاحظ المفارقة الساخرة) وهى إقامة مقبرة خاصة بالألمان والبولونيين الذين غادروا بلادهم بسبب الحرب ويقيمون الآن فى بلاد بعيدة .. فى أمريكا ودول أوروبية أخرى ، وتكون مقبرة خاصة بالمهاجرين الذين يريدون أن يدفنوا فى الوطن الأم بعد الموت فى الغربة . تعلن شركة الموتى عن بناء " مقبرة المصالحة" تلك وتكتب الصحف عن هذا المشروع الإنسانى الكبير ، وتبدأ الجثث فى القدوم فى ثلاجات خاصة من مختلف بلاد العالم ، ويتسع نشاط الشركة فيفكر رجال المال والأعمال فى زيادة استثماراتهم باقامة منشآت ملحقة للترفيه عن الزبائن الذين يجيئون لزيارة موتاهم ، وتنتشر الفنادق والمراقص والبنوك ومصانع التوابيت (بأسعار مخفضة) ومحلات بيع الزهور .. ... أو باختصار تنتعش تجارة / سياحة الموت. والمقبرة فى رأى " جراس" هى ألمانيا التى عقلنت ماضيها النازى ودمار وموت الحرب العالمية الثانية واحتوت المأساة .

أما روايته " حقل فسيح " - ١٩٩٥ - فقد أثارت عاصفة استمرت طويلا وانقسم بشأنها النقاد ورجال السياسة وظلت الشغل الشاغل للدوائر الثقافية فى ألمانيا وخارجها عدة أشهر . فعندما صدرت كتب ناشرها يقول إنها رواية القرن ، ثم خرجت أصوات بعد وقت قصير تردد أنها " رواية فاشلة" ، " لاتقرأ" ، " عمل تافه لايستحق الالتفات. هذه الرؤى المختلفة كانت تعكس خلافا فى الرأى والأفكار - بشأن ألمانيا المعاصرة - بين معسكرين . أحدهما تقوده المؤسسة السياسية المحافظة ممثلة فى المستشار " هيلموت كول" والتى أقرت سياسة الوحدة الألمانية ، والمعسكر الآخر يمثله رأى " جونتر جراس" ملك الكتابة الإبداعية فى

ألمانيا بعد الحرب . كان " جراس" دائما فى حالة قلق وشك يستشعر أن هناك ألمانيا أخرى خطرة .. متربصة .. تنتظر الفرصة للانطلاق والانقضاض لتعيد سيرتها الأولى . كان يقف ضد الوحدة بكل قوته - يكتب ويتحدث - أو على الأقل كان ضد السياسة التى ينتهجها " هيلموت كول" . كان " جراس" يعتقد أن ألمانيا الغربية قد احتلت ألمانيا الشرقية ويرى ذلك خطأ كبيرا . وكان يحبذ بقاء دولتين تضمهما كونفدرالية أساسها الثقافة المشتركة بدلا من الوحدة السياسية والاقتصادية والقانونية . رواية " حقل فسيح " تتناول هذا الموضوع الشائك ، وهى محاولة من الكاتب لمعالجة المائة وخمسين عاما الأخيرة من تاريخ ألمانيا . فمن خلال بطلها " تيو فوتكه" الذى يناديه الجميع " فوتكى" يريد أن يبعث الشاعر" تيودور فونتانه " من جديد (أديب بروسى من القرن التاسع عشر) وأن يعبر فى الوقت نفسه عن الحياة اليومية فى ألمانيا الديمقراطية السابقة ثم من خلال شخصية مناقضة للبطل . وهى شخصية " لودفيج هوفتالر" يعبر عن أحد ثوابت الحكم المتسلط بكل مايمثله من شر وزيف فهو مخبر سابق فى جهاز الاستخبارات فى ألمانيا الشرقية.

" جراس" يحاول هنا أن يكتب رواية عظيمة عن برلين ، سائرا على خطى قدوته الأدبية " الفريد دوبلين" ، فيقدم لنا موسوعة أدبية مهمة - وسياسية فى نفس الوقت - عن الأوضاع الراهنة فى ألمانيا الموحدة. ونذكر أن " جراس" له دراسة مهمة بعنوان" دوبلين معلمى " وهى صورة قلمية ودراسة نقدية عن واحد من أهم الكتاب الألمان وأكثرهم تأثيرا عليه وهى منشورة فى كتابه :" عن الكتابة والسياسة" الذى سبقت الإشارة إليه .

كان أبرز النقاد الذين هاجموا رواية " حقل فسيح " والتى جاءت فى أكثر من ثمانمائه صفحة ، الناقد " مارسيل رايش رانيتكس" الذى نشر رسالة مفتوحة " إلى العزيز جونتر جراس " فى مجلة " دير شبيجل" ، أكد له فيها إعجابه به وتقديره للجهد الذى بذله فى الرواية .. وإن كان يراها " فاشلة جملة وتفصيلا " وعلى غلاف المجلة ظهر رسم كاريكاتورى لوحش تشبه ملامحه ملامح الناقد الكبير وهو يمزق بمخالبه رواية " جراس" . وقامت قيامة الحياة الثقافية مجددا ، ولكنها لم تكن هذه المرة عن الرواية ومضمونها وإنما عن الصورة المنشورة على غلاف المجلة والتى رأى

كثيرون أنها كانت مسيئة للناقد أكثر مما هى للمؤلف . وفى حمى الجدل الدائر ، استضاف البرنامج التلفزيونى " الرباعى الأدبى " الناقد الكبير ، الذى لم يتردد فى أن يصف آراء وأفكار " جراس" بأنها تشبه آراء وأفكار " جوبلز" وزير الدعاية النازى . ثم أخذ الجدل الساخن وجهة أخرى حول النقد الأيديولوجى ودور الناقد ، ثم التضامن مع أديب كبير كان على مدى عقود عدة قد أصبح الشخصية الأدبية البارزة فى صفوف اليسار الديمقراطى . وقف اليساريون مع " جراس" ضد ارهاب النقد وتحامل مجلة " دير شبيجل" ، ثم دخلت المعركة نائبة رئيس البرلمان الاتحادى فكتبت مقالا فى " دى تسايت " الأسبوعية عارضت فيه التدمير النقدى" وتحدثت عن العنف الحقيقى وعن الدور الذى يقوم به الإعلام أحيانا " لأكل لحم المبدعين"

الغريب أن " جراس" لايعبأ كثيرا بكلام النقاد عن أعماله وينام ملء جفونه عن استفزازهم له ، لأنه يعرف أن قراءة معظم النقاد ليست بريئة من الأفكار والأحكام السياسية المسبقة . حدث ذلك له فى عام ١٩٧٩ عندما شعر أن " لامستقبل للكتابة " فتوقف عن رثاء الماضى المريض المحتضر .. ولكى يهرب من أزمته الذاتية عاد إلى الرسم – عشقه القديم – لكى يستريح ، ولكى يستعيد مهارته التى " أصابها الوهن" على حد تعبيره ." جراس " يعثر فى فن الرسم وممارسته على صيغة للتعبير قبل أن ينقل أفكاره إلى كلمات يصنعها على الورق . ولذلك حين يسأل إن كان كاتبا أم رساما يقول إنه لايدرى ، وإنه لايرى ضرورة للتصنيف بحيث يمكن أن يضع نفسه فى هذه الخانة أو تلك . (أنا أمارس الكتابة فى الرسم والرسم فى الكتابة) ولذلك عندما شرع فى كتابة روايته " سمكة الموسى" رسم السمكة بالفحم والرصاص أولا ، وعندما اكتملت أمامه كتشكيل كانت مسودات الفصول الأولى من الرواية جاهزة تقريبا .

وعندما تلقى النقاد روايته " الفأرة" ببرود شديد .. ثم بنقد لاذع ترك لهم أوروبا كلها ، وذهب هو وزوجته إلى الهند ، وهناك كتب عمله " اخرج لسانك ". وكأنه يخرج لسانه للنقاد . وهو كتاب عن انطباعاته (شعرا ونثرا) عن الفترة التى أمضياها فى " كلكتا" وكان يعتبرها مدينة تعكس أحوال العالم المعاصر وليس الهند فقط .

" جونتر جراس" المفتون بمزج السياسة بالأدب بالفن فى أعماله الإبداعية لم يستطع أن يخرج من

جلده فى عمله الأخير " مئويتى " الصادر هذا العام (١٩٩٩).

الكتاب بانوراما لقرن كامل ، بعضه سيرة ذاتية وبعضه نصوص شعرية ونثرية وتداعيات حرة وتعليق على ماحدث ومايمكن أن يحدث تأسيسا على ماكان . والكاتب يتوقف طويلا عند العام ١٩٥٩ ، وهو العام الذى قرع فيه " الطبلة الصفيح " روايته الكبرى التى حملته إلى الشهرة ،.. وإلى " الطبلة الكبيرة " أو جائزة نوبل بعد أربعة عقود من الكتابة والعراك .

كتاب " جراس " ليس مئويته فحسب ، وإنما هو مئوية ألمانيا كلها على مدى قرن كامل حافل بالأحداث المهمة (أو الهامشية) التى كان لها بالغ الأثر على مسيرته الحياتية والإبداعية . الكتاب فى مائة فصل ، منها ثلاثة عشر عن أشيائه الخاصة .. مولده فى " جدانسك" وأحداث الحرب العالمية الثانية ، ومالحق بالبلاد من دمار .. وأحداث ١٩٥٣ .. ومحاكمات نورنمبرج فى ١٩٤٦ .. وحرب الفوكلاند .. والحرب الباردة .. وتلوث البيئة .. وكارثة تشيرنوبل .. إلى غير ذلك.

ويتوقف جراس عند عام ١٩٦٥ عندما فاز الحزب الاشتراكى الديمقراطى فى الانتخابات . "مئويتى " هو كتاب جونتر جراس .. كتاب حياته ، والذى لم ينس أن يزينه بعدد من لوحاته المائية – كعادته فى كثير من كتبه – فى هذا الكتاب نرى جراس المؤرخ والروائى والشاعر والناقد والمعلق السياسى والفنان التشكيلى والرائى لمستقبل البشرية . نعم هو كل هؤلاء .. هو المبدع الذى يستحق أكبر جائزة أدبية فى العالم تتويجا لمسيرة ابداعية عظيمة.

نقد

غـــربة الحـــداثة

أحمد الشملان

لا مفر من الدخول فى هذا الموضوع الشائك الذى يتجاوز بكثير جدا مسألة الكتابات التى أصدرت وتصدر فى وسطنا الثقافى وهى ملاحقة باتهامات الغموض وادعاء الحداثة .. والموضوع الذى أعنيه هو موضوع الحداثة.. ، دون الدخول فى استقصاء مفهوم الحداثة والخلاف الدائر حول تحديد معناه هل هو المعاصرة أم الجدة أو إبداع ما لم يأت به الأوائل !! بدون الدخول فى متاهة هذه التساؤلات ، لابد أن نقر بأن هناك أدباً جديدا ومتطورا عن أدب الستينات فى البحرين سواء فى الشعر أو القصة القصيرة أو فى المقالة الصحفية أو فى الكتابات الفسيفسائية الملونة بالقصة والشعر والتى تسمى نصوصا .هناك تطور وإبداع قد يكون متفوقا وسابقا على الحالة الثقافية العامة للمجتمع.

إلا أنه إبداع يمتاز بالجدة وبالعمق فى أغلبه. وإن كان بعضه يأخذ شكل التقليد والادعاء بالحداثوية حيث لابد من توضيح أن الأدب الجديد يحمل حداثة جذرية تتناقض تماما والحداثة الشكلية الشائعة.

هذا الأدب الجديد له أساس موضوعى اجتماعى يتجاوز فى بعض جوانبه مجتمعنا الصغير إلى المجتمع الإنسانى بعامة ،والإشكالية التى يواجهها تتمحور فى قضيتين أساسيتين:

الأولى: الغربة التى يعانيها داخل مجتمعه ،وعدم الثقة فى النفس الناشئة من الإحباط اليومى الذى يواجهه.

الثانية: عدمية الهوية الثقافية التى تهدد الحداثة الشكلية التى جذبت أنصاف المثقفين بالتهويم فى عالمها إما بالانكفاء إلى السلفية بحجة الغوص فى التراث وإما بالانجذاب إلى الثقافة الكزموبوليتكية وإصابته بالعدمية القومية.

قد تبدو هذه الاستنتاجات متعجلة لسبر أغوار الواقع الثقافى والخروج بنتائج معينة من خلال تحليله ، إلا أن الظواهر التى نشاهدها تختصر مسافة التحليل إلى تلمس الظاهرة ووصفها ،ومن هنا نضع هذه الاشكاليات المتشابكة فى المقدمة كجزء من الأزمة العامة التى يعيشها المجتمع- بوصفه جزءا من مجتمعات البلدان التابعة للمتروبول الدولى.

حقيقة إن مجتمعنا مجتمع متخلف رغم حالة الثراء الظاهر وارتفاع الأسعار . وتوفر أرقى منتجات المصانع الحديثة فى العالم الرأسمالى فى سوقه الصغيرة .وجوهر مشكلتنا الثقافية يقع هنا بالضبط.

إننا نستورد آخر منتجات الشركات العالمية ، وأرقى أنواع التكنولوجيا ،لكننا نستورد فنييها معها أيضا وعقولها المدبرة تظل فى منأى بعيد عنا ، ولا تهتم أنظمة البلدان التابعة اقتصاديا للاقتصاد الرأسمالى العالمى ، لا تهتم أو ليس بوسعها أن تهتم بامتلاك أكثر من « الأدوات » التكنولوجية المتطورة استهلاكيا لا معرفيا .وهنا يحدث الخلل فى الثقافة المحلية لتلك المجتمعات ،حيث مع تلك التكنولوجيا الراقية والمتطورة تصل أشكال من الثقافة الاستهلاكية التى تفرزها المؤسسات الثقافية للطبقات المسيطرة فى البلدان الرأسمالية المتطورة ، وتلك الثقافة رغم فجاجتها وهشاشتها الفكرية إلا أنها تمتلك تقنية إبداعية متطورة لا يمكن تجاهل مؤثراتها العميقة على المجتمع المتخلف ودورها المهيمن على تشكيل الرأى العام وتشكيل عقلية المستهلك والتدخل فى أسلوب حياته اليومية . ولنتذكر بأن هذه المؤثرات و« الغزو » إنما يحدث فى مجتمع تغلب عليه الأمية التعليمية والأمية الثقافية أى أن هناك متعلمين ولكنهم محدود الثقافة- مما يؤهل هذا المجتمع لهضم الثقافة الاستهلاكية وإنتاجها الرائج بفضل أجهزة الاعلام وكل ذلك فى غياب المعرفة والعلم وتلك معضلة البلدان كما يقول «عبد الواسع قاسم» فى أدب ونقده» إن الأنظمة التابعة والتى تتوسع بأموال النفط غالبا -فى استيراد السلع التكنولوجية المتقدمة إنما تعمل على تملك هذه التكنولوجيا استهلاكيا لا معرفياً».

ومقابل هذا التملك الاستهلاكى للتكنولوجيا المتقدمة ، تتم عملية توظيف لترويج أكثر الأفكار تخلفا وجهالة ، أى تتم عملية « علمنه الجهل» وبالتكنولوجيا المتقدمة يتم

تكريس التخلف والتبعية ويقع المجتمع فى بحر من الانفصام الثقافى يفصله عن جزيرتين:

جزيرة العلم المتقدم المتمثل فى التكنولوجيا الراقية التى تتدخل فى حياته اليومية ويصعب عليه الوصول إلى امتلاكها معرفيا ،وجزيرة التخلف الفكرى الغيبى المدجج بمؤسسات محمية بالشرعية وبتراث طويل من المحرمات والخوف.

أمام هذا الاستلاب والغربة الموحشة ليس أمام الطبقة الفقيرة إلا امتلاك الشوق واللهفة للخلاص من الكابوس اليومى الذى تعانى منه الأمرين ،ليس أمامها إلا البحث بدأب عن طريق المعرفة وامتلاكها، والمثقف بوصفه ضمير شعبه لا يمكن أن يقبل بالدخول فى لعبة السباحة بين عالمين يكبحان طموحه وتشوقه لتشكيل «وعى جديد» يقبل به ضميره .ومن هنا خرجت الكتابات الجديدة بعد فترة الستينات ملبدة بهموم مرحلة التحول القاسى إلى« عالم الاستهلاك المستورد» محذرة من السقوط فى الازدهار الكاذب ولكن مع الصدق وحرارة المعاناة التى كتب بها الأديب الجديد كتاباته معبراً عن حداثة جديدة فى الأدب والحياة بمعنى اقتراح رؤية جديدة فى أسلوب التفكير والتواصل مع المجتمع والحياة خرجت الحداثة التابعة للثقافة الاستهلاكية لتروج «للشكل الثقافى »وكأنما تعلن عن نفسها زينة شكلية لطرق الاستغلال والتبعية . وحياتنا الثقافية مليئة بالشواهد التى تؤكد إنحسار المد الثقافى الجديد فى تجمعات صغيرة وضمن لقاءات ثقافية محدودة العدد ، سواء فى المسرح أو فى الشعر أو فى الندوات الثقافية العامة ، ومقابل ذلك، نرى ترويجا لا يستهان به للثقافة الغيبية والاستهلاكية والسلفية ، مما وضع أدبنا الجديد فى غربة داخل وطنه ووضع الأدباء فى حالة من الشك فى جدوى الكتابة ، نتجت عنها نظرات متطرفة أحيانا لأسلوب الكتابة وأشكال التوصيل دفعت بالبعض إلى الأستهانة بالقارئ وفقدان الثقة بالنفس وبالحياة الثقافية.

إن هذا الواقع الذى لابد من مواجهة أشواكه وصعوباته يستدعى من المبدع والمثقف الواثق من حتمية تطور وعى الناس أن يفتح صدره للثقافة الجديدة الإبداعية ويعمل على التواصل معها إذ أن ما يمكن أن يسمى بالخلاف الثقافى أو الفكرى إنما هو حالة صحية لابد من حدوثها فى وسط ثقافى معافى وليس الاحباط اليومى الذى يواجهه المثقف إلا ضريبة لابد من دفعها فى مواجهة أفكار التخلف وتنظير الجهل.

وإذا كانت من مهمة أساسية أمام(الحداثة الجديدة الجذرية وليس الشكلية الفارغة)

فهي مهمة حل معضلة التواصل مع الناس ورفع مستواهم الثقافي وتشجيع المبادرات الإيجابية الخلاقة في المسرح البحريني الحديث، وتشتد الحاجة إلى دعم التجارب الجديدة واكتشاف ما تقدمه من فن يرتفع بذوق الجمهور المسرحي ويغني ثقافته ويجذر وعيه.

من الخطأ اعتبار الأدب الجديد ترفاً فكرياً أو خصوصية ذاتية مغلقة على نفسها لا علاقة لها بالمجتمع .فالغموض الذي يلفها أحيانا إنما هو ناتج عن قصور في الواقع العام وقصور في المتلقي إلى حد ما، إلى جانب قصور الأدوات النقدية والتحليلية القادرة على سبر أغوار الادعاءات الجديدة للأدباء الشباب.

الكتابة الجديدة هي ثقافة تليق بالشعب في البحرين ولتراثه الثقافي العميق ولدوره المتميز في احتضان كل ما هو متطور ونقدي وبقدر ما يستطيع الأدباء الشباب تحرير أنفسهم من أوراق الحداثة «الشكلية» ويعمقون من اكتشافاتهم ويطورونها بقدر ما تتمكن الحداثة من التغلغل أكثر فأكثر في وعي الناس وسلوكهم.

تاريخياً تنتمي جذور الكتابة الجديدة في البحرين إلى أواخر الستينيات ، إلا أن تلك الكتابة لم تكتسب جدتها إلا في النطاق «البحريني» وأخذت أشكالها تتنامى مع الممارسة الفنية المتواصلة في الشعر والقصة القصيرة رغم انحباس الشعر في حدود التفعيلة والتنويع عليها ،ومحاولة كسرها في بعض التجارب من خلال جنينية «قصيدة» النثر ، فيما ظل المسرح أسير فنيته الكلاسيكية ، رغم جرأة أطروحاتها الاجتماعية في بعض الأحيان.

كذلك كانت الحياة الثقافية في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات ، وظل فورانها يغلي تحت السطح يصارع قائمة من المحرمات والكبت والتوجس ، فيما الأسئلة تشتد وتتضاعف في متواليات لا نهائية.

لقد أخذت الكتابة الجديدة سماتها الأساسية من التحامها المباشر بالواقع وتوهج حروفها بأنفاس العلاقات المضطربة المتصارعة في المجتمع ، ظلت الهاجس الإنساني والطموح الحامل لما هو أكثر من الشهادة ، طموح الفعل والتحول والتجذر في الوعي الاجتماعي من خلال التعبير الأدبي عن المعاناة الإنسانية في لحظة تاريخية.

الأدب الجديد كان إرهاصا من إرهاصات التحول الاجتماعي السياسي الاقتصادي الذي شهدته فترة الخمسينيات ، وظل يتفاعل بحكم القوانين الاجتماعية تحت السطح لينفجر مع مطلع الستينيات ضمن تيار عام ذي جذور سياسية تقدمية توجه من خلالها ليعلن التزامه بقضايا الإنسان وقضايا الوطن ، ولم تكن مرحلة الستينيات

نقية فكريا من أطروحات ترمى بدخان اليأس وشواظ العبث ، أى أن تيار الوجودية الذى تلبس كتابات مثقفى البرجوازية الصغيرة لعب دوراً لا يستهان به ليلقى بذور العدمية والعبث فى تربة الحقل الثقافى ، إلا أن تلك البذور لم تكن تقوى على البزوغ أمام رياح التوثب لاكتشاف الجديد وخلق جسور التلاحم مع قضايا الإنسان الغارق فى أمواج التعب اليومى والهم السياسى.

هكذا كان الأدب الجديد النقيض المباشر للأدب الوجودى والعبثى والسوداوى ، والهم الديمقراطى كان الأوحد من بين الهموم المسيطرة على الكتابات الجادة الجديدة التى سبغت مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات . لم تكن مشكلة الصياغة أو الشكل الفنى هى الهاجس الأوحد ، وإنما الهاجس الأوحد هو المضمون والمضمون الفاعل فى التفكير الجمعى لكافة الناس ، لا فى تفكير المثقفين وحدهم . ومثقفو البرجوازية الصغيرة ظلوا ممتلئين حتى آخر كلمة يكتبونها بسرمدية كتاباتهم واستحالة نقضها أو الخروج عليها .. بل إن الصراعات الأدبية والفنية كانت تحكمها « الأنا » وتوجه تقلباتها وتغيراتها أكثر مما كانت تحكمها موضوعية البحث أو القصيدة أو اللوحة الفنية أو المسرحية.

وهيأت هذه النزعات الأرضية الموضوعية لشق جزيرة الأدب التقدمى إلى أرخبيل أدبى أصبح ينتمى إلى برج بابل بلغاته العجيبة ، ناسياً أنه برج واحد وليس أبراجاً ، وأنه صعد إلى برجه بسلم واحد وليس بعدة سلالم ،وخرجت بياناته لتعلن انتماءها إلى الواقعية بأشكال مختلفة ، لكن القضية أبعد بكثير من مجرد بحث الخطوط المشتركة فى الأدب الجديد ، وإنما هى جس الانتماءات التراثية لهذا الأدب أو أصوله الفكرية والفنية ،وهى أصول مشتركة من حيث الجوهر.

وقبل تجاوز أسئلتها لابد من الوقوف قليلا أمام منطقة شبه الظل ،حيث تقاطعت فيها أضواء الخلافات الأدبية السابقة ، اشكاليات متعددة فى الكتابة المحلية أو صلتها إلى طريق الصمت أو بياض البياض ،حيث لاحبر يمكنه أن يسيل بعد أن انتهكت المماحكة دوامة الأسئلة ووزعتها أجوبة مغطية لتعطى أجوبة بليدة على الأجوبة البليدة، وتعجز عن السؤال لأنها عقيمة فى المساءلة كما هى عقيمة فى مماحكتها ، لم تطرح مشكلة الكتابة من الكتابة نفسها ، بل طرحت من باب التوهج فى اللهب ، لا فى جذوة النار.

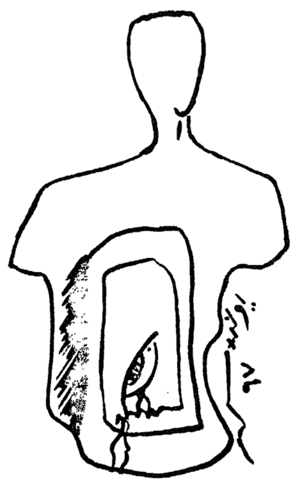
الأسئلة لم تطرح .. هذه حقيقة تاريخية تشهد عليها كتابات جيلنا .. وجيلنا وحده الذى يسأل عن صمت أسئلته .. جيلنا اعتاد البحث عن سؤال لا على طرح الأسئلة ،

ممتلئا بلوثة اليقين وانتظار المؤمل من غيب الكتابة .. جيلنا اعتاد اعطاء الإجابة ..هنا على الأقل في البحرين وربما فى الخليج أو الوطن العربى ، تحديات الأسئلة هى تحديات للذات المصونة المنتفخة باليقين ،حيث لا شك ولا وهم يسألون ، وإنما خوف من السؤال والمجهول القابع فى الأعماق .. الكتابة من كماليات المثقف ، وبهرجة الخطوط فى صفحات الصحف .. جدية الكتابة تعنى إقلاق راحة المتعبين من حفلات الغيبوبة ..هنا السؤال : جدية الكتابة كيف تفهمها ؟ هل هى فى طرح المشكلات الاجتماعية وما يرتبط بها من قضايا ؟ هل هى حرية الكاتب في أن يعبر عن الموقف من قضية ما؟. أين حرية الكتابة فى جدية الكتابة ؟ ما علاقة الشكل بالمضمون فى الكتابة الجادة ؟ ما المشكلة الجذرية فى الكتابة عندنا؟.

موت الكورس يحاول أن يطول إلى الأمام فى فضاء الكتابة بهدف نزع الحجب عن محرمات الكتابة : ما المحرمات أو التابو الموضوع على الكتابة ؟ موت الكورس لا يطرح أسئلة بل يطرح رؤية.. رؤية لعناصر الكتابة وفضائها .. وهي رؤية قابلة للنقاش .. لكن أين الأسئلة ؟ موت الكورس يطرح موقفا من الكتابة لكنه موقف يصمت عن استعداده لتحمل مسئوليته : أيمكن أن نمضى صامتين حين نلتزم بموقف ؟ أيمكن أن تقنع الكتابة بالشهادة المحايدة؟ أسئلة لابد من طرحها أمام بيان «موت الكورس» لكنها لم تطرح ، ولا يريد «موت الكورس» أن ينهض من موته ليسأل ، بيان موت الكورس كان يبشر بكتابة جديدة حدد شكلها الفنى ، وأعطى علامات ظهورها .. تلك كانت رؤيته .. لكن لم يكتف بالرؤية بل حدد أدوات الكشف عن الكتابة «التجريب» وأنذر وحذر من التقليد .. بيان موت الكورس، إذن كان مبشرا ونذيرا ، وحدد الأسس التى يرى أنها توصل إلى الكتابة الجديدة ، هل المعرفة من ضمن تلك الأسس ؟ أم أن المعرفة والخبرة البشرية تنتمى إلى«النص الأول» المرفوض من «بيان موت الكورس» أسئلة كنت أتمنى لو أن «موت الكورس» طرحها لا أن تطرح عليه.

بيان «موت الكورس» يقع فى الدائرة المغلقة إنه يبحث عن قارئ يسأل : لماذا لم يعلن «موت الكورس» أسئلته التى من أجلها أعلن عن «موت الكورس».

أعطى «بيان الكورس» كامل الحرية للكاتب ونسى الكتابة، أما القارئ فهو فى دائرة الاتهام المسبق والعلاقة ستنقطع مع هذا القارئ منذ البداية وهو يواجه التحذيرات والتنبيهات من توجيه الأسئلة أى أسئلة: لن يكتب على منهاج «موت الكورس» لانه رأى القارئ سيصبح واحداً من الكورس الذى أعلن عن موته.



بيـان «مـوت الكورس» هو إحدى الظواهر المعلنة عن طريقـة الرؤية فى الكتـابة الجديدة ، يحـاول أن يحـرر الكتـابة مـن ضـغـوطـات الـقـراءة والقـارئ .. وانتـمـاؤه إلى الحداثة إنما يأتـى من تركيـزه على البـحث عن نص مـغـايـر يحدد عناصره أو شـروطه ، إنه تـتـويج للأزمـة الفكرية التى اعـتـقـد بيـان «مـوت الكورس» أنهـا مـوجـودة فى الحرمات التى انتقدها ورفضها ،والفضاء الذى فتحه «بيان موت الكورس» أمام الكتابة لم يتناول أسس الكتابة المطلوب تجاوزها .. انه ينتمى إلى الحداثة.. ينتمى إلى الكتـابـة الـتـى تسـرح وتمرح فى فـضـاء الـغـيـاب عن نار الكتـابة إلى فـضـاء أبـخـرة الـغـيـبـوبـة والـلاوعـى الـتـى تلبست مجـتـمـع الاستهلاك ، وفـرضت عليه أخيلتها فى غياب الجانب المعرفى للتكنولوجـيـا المتـقـدمـة التى تلهب الخيـال وتجـمـح بـه ، تقنعت تلك الكتابة -أى القديمة -بالوصف والتحليق بعيداً عن أرض الواقع.

من هذه الـشـرفـة بيـان «مـوت الكورس» يشـتـرك مع ظواهر فنيـة أخرى وضعت الأساس لغربة الحداثة من تلقاء نفسها قبل أن يمارس الوضع الثقافى المتدهور عملية التغريب عليها.

كتاب

المرأة الإسرائيلية فى المسرح العبرى

تحطيم الهالة وفضح " الصبار "

كمال القاضى

حفل حقل الدراسات الأدبية فى الجامعات بعدد من الأبحاث الأكاديمية حول « المسرح العبرى المعاصر » ، وكان من بين هذه الدراسات « تاريخ المسرح العبرى فى فلسطين» من عام ١٩١٤ : عام ١٩٥٦ رسالة دكتوراه مقدمة من الدكتور " عبد الوهاب وهب الله" بكلية الأداب جامعة القاهرة ١٩٨٤ و" المسرح السياسى فى إسرائيل "عند " حانوخ ليفين" فى جامعة عين شمس ١٩٩١ وهى رسالة ماجستير للباحث " يحيى محمد عبد الله " الذى نحن بصدد الحديث عن رسالته للدكتوراه التى حصل عليها منذ أسابيع حول" صورة المرأة فى النص المسرحى الإسرائيلى من ١٩٦٠ : ١٩٩٠.

وسوف نعود اليها بعد استعراض عناوين أهم الدراسات التى تناولت الأدب الإسرائيلى فى المسرح العبرى وهى تزيد على سبعة أبحاث لعل أهمها بالاضافة إلى ماأشرنا إليه رسالة الماجستير المقدمة من الباحث " منصور عبد الوهاب" عن " الوطن والاستيطان "و" الكيبوتس" و" لغة المسرح الإسرائيلى المعاصر " نصوص الحرب والسلام من سنة ١٩٤٨ : ١٩٩٣ و" المسرح العبرى عند يوسف بريوسف " .. دراسة فى الشكل والمضمون وأخيراً " صورة المرأة فى النص المسرحى الإسرائيلى" .وهو واحد من الأبحاث المهمة ليس لأن المرأة الإسرائيلية تمثل نصف المجتمع الإسرائيلى فحسب طبقاً للإحصاءات الإسرائيلية

الرسمية ولكن لكونها عنصراً فاعلاً داخل المجتمع الإسرائيلى ، وظلت لفترة طويلة مجرد صورة شائهة وغير دقيقة أقرب ماتكون إلى " الأسطورة" وهو أمر يستحق استجلاء صحته من عدمها ، كما أكد الباحث " يحيى محمد عبد الله إسماعيل " الذى اختار الفترة من بداية الستينيات وحتى مشارف التسعينيات للوقوف على الصورة الموضوعية للمرأة الإسرائيلية فى " المسرح العبرى" لأسباب تعود إلى أن بداية الستينيات تمثل الانطلاقة الحقيقية للكتابة المسرحية العبرية وظهور أجيال جديدة من الكتاب المسرحيين الإسرائيليين المتحررين من الأيديولوجيات الصهيونية " المغرضة" والتى وقع فى فخاخها من سبقهم من الكتاب ، غير أن هذه الحقبة من بداية الستينيات وحتى بداية التسعينيات قد شهدت منعطفات تاريخية مهمة منها أكبر حربين مؤثرتين فى تاريخ الصراع العربى الإسرائيلى وهما حربا " ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى حرب لبنان ١٩٨٢ وتوقيع معاهدة " كامب ديفيد" عام ١٩٧٩ والانتفاضة الفلسطينية (٨٧) وكلها أحداث تفاعل معها الأدب المسرحى العبرى المعاصر وعبر عنها .

كما أن هذه الفترة بالتحديد شهدت اختلاط الإسرائيليين بالفلسطينيين بحكم الاحتلال ، الأمر الذى انعكس جلياً فى الكتابات المسرحية العبرية التى تعالج النظرة إلى العربى . وفى خضم هذه الأحداث كان الأدب المجند يصور المرأة الإسرائيلية قبل بداية هذه الفترة على أنها مثال للتضحية والبطولة فى كثير من الأحيان ، لكن الأدب المعاصر أعاد تقييمها ، بشكل أكثر واقعية فكانت صوراً لنماذج تعبر فقط عن همومها وقضاياها بحيث تغيرت صورتها البطولية الفدائية المبالغ فيها ، مما أكد أن المرأة لم تحتل مكانا بارزاً فى القضايا السياسية ولم تتم الإشارة إلى دورها فى هذا الصدد عند تناولها فى كتابات " إفرايم كيشون" فى بعض نصوص العامية المسرحية أو حتى فى فترة ماقبل حركة " الهسكالاه"(التنوير) مروراً بالكتابات المسرحية العبرية قبل قيام دولة إسرائيل وبعد قيامها .

وتنقسم المرأة فى المجتمع الإسرائيلى طبقاً لما ورد فى الرسالة وصورته النصوص المسرحية إلى شريحتين : شريحة تمثلها المرأة " المتدينة" وأخرى تمثلها المرأة " العلمانية"، ويعانى المجتمع الأنثوى

من انقسام حاد تمتد جذوره إلى تاريخ بعيد نتيجة " الهوة " العميقة بين التيارين . وقد أخذ الإشكال " العلمانى" يتصاعد فى الأعمال المسرحية العبرية مع بداية الثمانينات مشكلاً تياراً قوياً يواجه بحسم التيار الدينى وينظر بحذر إلى نفوذه فى حين غابت عن الساحة الرؤية المسرحية الأخرى التى تعرض لهذا الإشكال " الدينى" " السياسى" من وجهة نظر مغايرة أو بمنظور أصولى.

وعلى الرغم من ندرة الصور المسرحية للمرأة المتدينة فى النصوص العبرية إلا أن الدراسة تناولتها بالتحليل موضحة أن أنماط التدين لدى المرأة الإسرائيلية تتجاوز الشكل والإطار إلى الموقف والمضمون ، وذلك من خلال خمسة نماذج لكتاب مختلفين : " ليلة فى مايو" من تأليف "ط . ب" " يهو شواع" ،" إلى أين يقودنا الوضع الراهن " من تأليف " يهو شواع سوبول" و" عقدة آيار" " ليوناتان جيفن " و" العم بيرتس مقلعاً" من تأليف " يعقوب شبتاى" و" يوسليه الهلامى " للمؤلف " دان هوروفيتس".

وقد جاءت أنماط المرأة المتدينة فى النصوص العبرية المسرحية متعددة ومتباينة ، منها من يؤمن إيماناً راسخاً بحرفية النصوص فى العهد القديم خاصة مايتعلق منها " بالأرض" و" الوعود" و" الحدود" التوراتية ، ومنها من يختلط لديه الإيمان بحرفية النصوص الدينية مع " الأيديولوجية" " الصهيونية" الموجهة سلفاً ومع الحشد التربوى من قبل المؤسستين العسكرية والتعليمية فى إسرائيل نحو التغرير بالإسرائيليين أنفسهم . ومن هذه الأنماط أيضاً كما ذكر الباحث " يحيى محمد عبد الله" من تتخذ من الدين مطية لتحقيق مآرب شخصية دون أن تكون امرأة دينية فى أعماقها بالمفهوم السائد . ومنها أيضاً من هى دينية وسطحية تؤدى واجباتها وطقوسها الدينية فحسب أما فيما يتعلق بالمرأة العلمانية فانها تأخذ صوراً شتى .. فمن بينها المرأة المتحررة النافرة من القيم الدينية اليهودية وهو نمط تمت معالجته من خلال أربعة أعمال مسرحية هى " دورة الكحول" من تأليف " يوسف موندى" و" أواه ياجولييت" من تأليف " إفرايم كيشون" و" تجار المطاط" من تأليف " حانوخ ليفين" و" عقدة آيار" من تأليف " يوناتان جيفن" . ويخرج من هذا النمط العلمانى أيضاً نمط آخر

يحقر " ركوب" الموجة الدينية من جانب بعض المتسترين وراء الدين ويهزأ من حرفية النصوص الدينية الجامدة ويتمرد على المؤسسة الدينية ذات النفوذ.

وهو النمط الذى تمت معالجته من خلال مسرحيتى " قداس السبت" من تأليف " شموئيل هسفرى" و" إلى أين يقودنا الوضع الراهن "" يهو شواع سوبول" .

ونأتى إلى النمط الثالث وهو النمط الذى بلوره " الأدب المجنّد " وسعى جاهداً إلى محاولة ترسيخه وتقديمه بوصفه القدوة والمثال للأجيال اللاحقة ألا وهو نمط المرأة " الكيبوتسية" و" الطلائعية" نتاج الفكر الصهيونى وأوضحت الرسالة من خلال مسرحيتين هما " حنا سنش" من تأليف" أهرون ميجد" و" ليلة العشرين" من تأليف " يهو شواع سوبول" كيف أن هذا النموذج العلمانى كان صنيعة الظروف التى أحاطت بوجود اليهود فى أوروبا خلال فترة الأربعينيات ، وأن الدافع وراء بعض حالات مايسمى بالهجرة " الطلائعية من جانب بعض النساء لم يكن إلا هروبا من واقع معين وليس بالضرورة التحمس لمفهوم الطلائعية أو مختلف الشعارات الصهيونية.

ثم يتعرض الباحث لنموذج آخر للمرأة الإسرائيلية يحمل عنوان " صورة المرأة التى تنتمى إلى جيل الصابرا" ويقصد هنا بجيل" الصابرا" الأبناء الذين ولدوا فى فلسطين ثم لاحقاً فى إسرائيل ، ويتعرض لخصائص وسمات أبناء هذا الجيل وكيف حاول الأدب العبرى إعادة صياغة الشخصية اليهودية عن طريق رسم صورة جديدة لإنسان يهودى متحرر من رواسب الماضى ومن عقلية " الجيتو" وقد أتت هذه الشخصية الجديدة (شخصية " الصبار") باشكاليات عديدة لاحصر لها ، منها على سبيل المثال الشخصية " الأشكنازية" " اليهودية الغربية" فقط والتى تستبعد أبناء الطوائف اليهودية الشرقية ثم إنها شخصية " رجالية" لاتعنى بالنساء ولاتلتفت إليهن.

وقد انتبه الأدب العبرى إلى أن شخصية " الصبار" شخصية " مذمومة" وموبوءة بالعلل والأوجاع وكثيرة العورات ومن ثم برز فى الكتابات المسرحية الحديثة اتجاه يرمى إلى تحطيم " الهالة القدسية" التى أحاطت بشخصية " الصبار" بشقيها الذكورى والأنثوى وكشف جميع سوءاتها وتعريتها وإبراز مثالبها ، التى يقف على رأسها "

الغرور" و" الغطرسة" و" الفظاظة" و" القسوة" و" الخشونة" التى تصل إلى حد التنكيل بالاباء وبأقرب الأقرباء ، فضلاً عن التعالى والانطوائية والتمرد على التقاليد والتطلع نحو الحياة المادية المترفة والنفعية والبلاهة ، وهى الصفات المشار إليها فى العديد من الأعمال المسرحية الإسرائيلية لكبار الكتاب ومن بينها مسرحية " جيفتس" و" شباب فردلة" " لحانوخ ليفين" و" قسيمة الزواج" من تأليف " إفرايم كيشون" .

وقد كشفت الرسالة عن صورة وطبيعة المرأة " الأشكنازية" و" السفاردية" وأشارت إلى الجذور السحيقة التى تفصل مابين هاتين الطائفتين وكيف حاولت الصهيونية إعلاء شأن النموذج الغربى " الأشكنازى" على حساب أبناء الطائفة " السفاردية". والوضع المتميز الذى ينعم به أبناء هذه الطائفة فى إسرائيل . ثم عرض الباحث للعداء المتأصل بين الطائفتين وانعكاساته على المجتمع الإسرائيلى من خلال عمل مسرحى عبرى هو" واضح كل الوضوح " للكاتب الإسرائيلى " إفرايم كيشون".

وقد خصص الباحث الفصل الثالث لموقف المرأة الإسرائيلية من " الآخر" العربى وفيه سلط الضوء على المبدأ العنصرى اليهودى القائم على أسس دينية بارزة ، حيث يقسم العالم إلى قسمين أحدهما " يهودى" ، والثانى " أغيار أو " جوبيم" . وهو تقسيم يتضح فيه التمايز والاستعلاء . أما قضية احتلال الأراضى العربية فهى قضية عالقة بحقول " ألغام" وتمس موروثا " عقائدياً توراتياً وآخر تاريخياً يتصل بالأرض والحق المزعوم لليهود فيها . كما يشير البحث إلى دور المؤسسات التعليمية فى إسرائيل ، والتى يغذيها ويؤازرها المعسكر الدينى المغتصب فى ترسيخ مفهوم رفعة الشعب اليهودى دون سائر البشر والتى من منطلقها يتعامل الإسرائيلى مع العربى عامة والفلسطينى خاصة بمزيد من الاستعلاء والاحتقار !!

رسالـــة

يصل ويسلم ليد إنجى أفلاطون

شعبان يوسف

صديقتى الفنانة إنجى أفلاطون

اسمحى لى أن أدعوك صديقتى ، رغم المرات القليلة التى التقينا فيها ، بشكل عابر سريع ، ولم نستطيع أن نمدَّ حبالاً كان من المفترض أن تمتد ، ونصل وداً يكمن فى روحينا ، وهاقد حانت الفرصة الآن لكى أستطيع أن أُسرِّب بعض مشاعرى إليك ، وأبوح بقدر من إعجابى الشديد بك ، وبروحك الآسرة ، وسيرتك العطرة ، ورغم مرور عشر سنوات على سفرك ، واختفائك الفيزيقى ، فأننى لازلت ألتمس روحك فى كل مايدعو إلى الرقة ، وينشد الطيبة ، ويغنى لهذا الطائر العذب فى هذه السماء القاسية.

ألتمس صفاتك هذه فى عالم ينهش الواحد فيه لحم الآخر ، بضراوة ذئب ، حقاً ألتمس روحك التى ترفرف فى مناخ قاسٍ وصعب ، يتآمر الفرد على تغييب زميله بصورة مفزعة ، وبطريقة غير آدمية ، لكى يجنى بعضاً من الشهرة أو المال أو الحضور المزيف ، أقول لك هذا الكلام ياإنجى أنت بالذات ، لأنك استطعت أن تهجرى – مبكراً – أرضا تبدو مضيئة رغم عتمتها ، إلى أرض أخرى يكتوى ساكنوها بقدر كبير من القسوة ، لأنك اقتنعت بعدالة الانتماء إلى هذه الأرض ، والدفاع عن حقوق الناس ، أقول لك هذا الكلام ، بل أشكو لك أنت التى قلت :" أستطيع أن أقرر دون فخر ، وأيضاً دون تواضع ، أن التمرد كان الصفة التى لازمت حياتى فيما بعد". هذا التمرد الذى جعل فناناً ككامل التلمسانى يصرخ :" ماهذه الشحنة القوية التى تكمن فى فتاة تنتمى إلى

البورجوازية ؟"، ولم يكن التلمساني الذي قدَّر موهبتك وفنك هو الذي صرخ فحسب ، بل إن الأم بارتل، في مدرسة "القلب المقدس" أسرَّت في أذن والدتك : " ابنتك هذه يركبها الشيطان ، إني أحذرك من أنها قد تصبح عنصراً خطراً في المجتمع !"

وفعلاً أصبحت - ياإنجي - أنت الكائنة والفنانة الرقيقة والجميلة عنصراً خطيراً في المجتمع ، وهذا شئ مدهش يقف حائلاً بيني وبين أن أفهمك ، ولاأستطيع أن أفسر : كيف جمعت باقتدار ورقة بين أقانيمك الثلاثة : الفن والقضية الاجتماعية وقضايا المرأة ؟.

كيف دافعت عن هذه الأقانيم - أنت الرقيقة كعصفور - بشراسة قطة إذ كنت مندهشاً عندما واجهت مأمور السجن ، الذي طمع في لوحاتك ، وسال لعابه لاقتنائها ، وقايضك : هو يسمح لك بالرسم ، وأنت تمنحينه بعض لوحاتك ، وعندما شعرت بعد اعتقالك - في يونيو ١٩٥٩ - أي منذ أربعين عاماً تماماً - أنك لابد أن تمارس روحك التنفس ، فيتاح الرسم ، إذ أن الفنان يموت عندما لايمارس فنه ، وكنت قد اعتقدت أن الحبسة ستطول ، وأن السجن للفنان ، فرصة عمر ليسجل أو يعبر عن الكثير في أعماقه ، هل تذكرين ياإنجي ، وكان مأمور السجن (أين هو الآن؟ وماذا يفعل؟) يمارس جبروته وسطوته المؤقتة الكاذبة ، فحاولت إقناعه بأن يسمح لك بالرسم ، بعد القبض عليك ، وكانت الجائزة التي حصلت عليها من وزارة الثقافة سنداً وتعزيزاً لمكانتك ومكانك عند المأمور ، ورغم ذلك حاول أن يفهمك أن الرسم ممنوع طبقاً لتعليمات المباحث العامة وبالفطنتك الخبيرة ، وحنكتك السياسية العالية - أنت الفنانة - حينما قلت له " سأرسم لصالح السجن ، وسأقوم برسم اللوحات ، وأسلمها للإدارة ، لبيعها لحساب السجن " ، وأظن أن فرحتك كانت غامرة حينما وافق المأمور على ذلك ، ولكنه عندما رأى رسومك - فيما بعد - قال: إنها كئيبة للغاية ، ولن يشتريها أحد !! وماذا يظن السجان ؟ ، ماذا ننتظر من المأمورو الآمر ، صاحب الصفات الجهمة ، وكيف يفكر هذا المتعدد الوحشية بالفنان ، الرقيق ، الصديق ، العذب ، الحق ، ماذا تظن السكين بالجسد المضرج في الدم ، وماذا يصنع الذئب بالحمل ؟

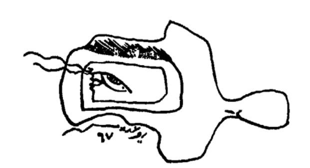
الحيقة ياإنجي إنه كان خائفاً ، فاللوحات تصور السجن المعتم ، عكس ماكان يريد فهو يعتقد أنك سترسمين الطبيعة ، الطبيعة التي يتصورها هو ، ويتصورها خياله العاجز ، ولكي تقنعيه باستمرارك في الرسم ، كانت فكرتك الذكية ، وهي أن تقوم الزميلات بشراء لوحاتك التي ترسمينها ، وحدث بالفعل

، ولشد ماكانت اللوحات رخيصة ، بالنسبة لزمننا هذا ياإنجى ، هل تتصورين أن اللوحة الآن تصل إلى عشرة آلاف جنيه ، والفنانين فتحوا مزادات وأسواقاً كبيرة للوحاتهم ، وقد رأيت سمساراً يحاول بكل الطرق أن يقنع صديقة فنانة لتدخل لوحاتها لهذه الأسواق والمزادات وكاد أن يفقد كرامته وهو يحاول إقناعها لاستخدام اسمها فى السوق ، هل تصدقين ؟ ياإنجى ، أنت التى بيعت لوحاتك أسعار رخيصة ، أنت الفنانة الكبيرة ، وكان سعر اللوحة جنيها أو جنيهين .

كان سيصبح للحكاية طعم آخر ، لو سمعتها منك ، بدلاً من هذه الأوراق والمذكرات والحوارات المدفونة فى بطون الكتب ، وفى عدد من المطبوعات ، التى صدرتْ بعد سفرك الطويل ، ولم نستطع أن نرسلها لك للتصحيح ، تقول فقرة من أحد هذه الكتب :" فى أحد الأيام جاء واحد من كبار ضباط مصلحة السجون للمرور على سجن النساء ، ورأى لوحات إنجى أفلاطون " - كم أنا شغوف ياإنجى لرؤية هذه اللوحات، وكم سأكون سعيداً لو سمعتك تتحدثين عن فنك - على أى حال كان سؤال الضابط صعباً ، ماذا يحدث عندما يسأل ضابط فناناً ، وكيف يستقيم الحوار بين نقيضين ؟ كيف يكون الحوار بين علامة استفهام غبية ، وإجابة ناصعة بيضاء ونبيلة ، بين السيف والريشة ؟

صديقتى الفنانة إنجى:

كم هو قاس أن أشكو ماوصلت إليه حالنا ، وحال الفن والثقافة والمثقفين ، رغم الازدهار الشكلى ، ورغم حرية الكلام المجانى ، الذى يشبه الثرثرة والنميمة ، وطق الحنك كما يقول الشوام ، ولاأريد أن أسترسل فى هذه الشكوى ، والأحزان ، لكننى أريد أن أسألك سؤالاً : ماالذى خلب لبَّ السجان حينما رأى لوحاتك ؟ وهو السجان الطاغى الذى لايعرف الرقة ، وماالذى يعجب الطاغية فى زقزقة العصافير ، وانكسار الأجنحة ، وصراخ الفنان فى الألوان ، ماالذى أعجبه فجعلك ترسمين فى حوش السجن ؟ ، وأدى ذلك إلى فتح باب عنبر المعتقلات طوال الوقت منذ الصباح حتى التمام ، ولم يقف إعجاب السجان بلوحاتك عند السماح لك بالخروج إلى حوش السجن - فحسب - بل امتد الإعجاب إلى أخذ مايعجبه من اللوحات ، وكان معنى ذلك حرمانك من بعض أهم لوحاتك ، وأعرف الأزمة التى أوقعك فيها هذا السجان ، فاذا امتنعت عن إعطائه مايريد ، أدخلك العنبر وأغلق الباب ، هل تذكرين ضغط الزميلات عليك ، للتنازل ، وعندما حدث ها التنازل من أجل الزميلات : ثريا أدهم ، وفاطمة زكى ، وجنيفيف سيداروس ، وغيرهن ، فتح باب العنبر وسمح لك



بالرسم فى عنبر الغسيل ، والذى كان أشبه بورشة عالية ، يمكن عند الصعود فوقها لرؤية المراكب السابحة فى النيل خارج السجن ، لتبدو الأجزاء العلوية من الأشرعة وفوقها الرجال ..

الحكاية - طبعاً - طويلة ياإنجى ، وتملأ بطون الكتب ، حكاية الفنان والسجان، والعصفور والصياد ، والذئب والحمل ، والكاتب والوزير ، واللوحة التى سرقها الطاغية ، وقلب الشاعر الذى مزقه سيف الحاكم ، والراوى الذى أدت كلماته إلى قطع لسانه ، وتعليقه على بوابات المدينة عبرة وعظة لمن يعتبر ويتعظ وحكايتك أنت ياإنجى أيتها المسوسة كما قالت الأم بارتلو بمدرسة القلب المقدس ، أنت المنقولة من حال إلى حال ، من ضوء البورجوازية الآفلة ، إلى رحابة الكادحين وأشواقهم وآمالهم ، والانتماء إلى قضاياهم ، وهذا الانتماء ليس من باب العطف ، بل من باب أن هؤلاء الكادحين ، والعامة هم الحق والحقيقة ، وهم صانعو الحياة فى كل عصر من العصور، أصارحك ياإنجى، أننى عندما كنت - فى مطلع شبابى - أجد أحد البورجوازيين ، منخرطاً فى صفوف النضال الوطنى الديمقراطى ، الاجتماعى ، أستريب من هذا الانخراط ، وأقول لنفسى ، إنهم يريدون سحب شرف النضال ، ونسبته إليهم . ثم يستكثرون علينا - نحن الفقراء - حتى الدفاع عن قضايانا ، ولا يتركون لنا حتى ذلك الاستمتاع القليل بالتفانى فى التصدى للقضبان التى فرضت علينا ، كان ذلك ياإنجى مبكرا ، والحقيقة أنك أنت الوحيدة والأولى التى كسرت هذا الوهم ، وأصبحت من القلائل المقنعين بالنسبة لى.

كم أود لو أراك وأسمعك وأجلس تحت شجرتك الوارفة.

نـــــــدوة

" إدوارد سعيد "
بين الشرق والغرب

رندا أبو الدّهب

أقامت " الورشة الابداعية" فى حزب التجمع فرع شرق القاهرة ، ندوة ثقافية عن إدوارد سعيد حضرها نخبة من صفوة المفكرين ، والكتاب ، وأدارها الدكتور فتحى أبو العينين ، الذى بدأ كلمته بنبذة عن المفكر سعيد ، وأشار إلى أن هدف التضامن مع سعيد ، هو الرد على الحملة الصهيونية الشرسة التى يتعرض لها المفكر الموسوعى الفلسطينى ، بعد أن نشرت إحدى المجلات الأمريكية ، مقالاً لباحث يهودى مبتدئ ، يعيش فى القدس ، عشية نشر مذكرات سعيد ، أما الهدف من المقال فكان التشكيك فى لجوء سعيد من القدس .

أوضح الدكتور أبو العينين أن الندوة تهدف إلى تعرية الدوافع العميقة ، وراء الحملة الهجومية التى يتعرض لها سعيد . مع إشارته إلى أهم كتبه ، ومنها " بدايات" عام ١٩٧٥ ، و" القضية الفلسطينية" عام ١٩٧٩ ، و" مذكرات خارج الماضى " عام ١٩٩٩.

أما المفكر الفلسطينى عبد القادر ياسين ، فقدم " مجرد بطاقة شخصية" عن سعيد ، وقائمة بأهم كتبه ، البالغ عددها اثنين وعشرين كتاباً . فضلاً عن ولادة سعيد فى القدس الغربية ، فى ١٩٣٥/١١/١، وتلقيه تعليمه الابتدائى فيها ، قبل أن ينتقل مع أسرته إلى مصر ، تحت ضغط الحرب التى اندلعت فى فلسطين ، مع صدور قرار التقسيم عن الأمم المتحدة (١٩٤٧/١١/٢٩) ،وفى مصر أكمل مفكرنا تعليمه الإعدادى ،

وقسطاً من تعليمه الثانوى ، الذى أكمله في الولايات المتحدة ، التى انتقل اليها فى سنة ١٩٥١. وحصل على الدكتوراه ، سنة ١٩٦٤ ، وغدا أستاذ كرسى الأدب المقارن فى جامعة كولومبيا ، فى نيويورك ، منذئذ وحتى اليوم .

ثم تحدثت د. أمينة رشيد ، عن مفهوم المثقف فى كتابات سعيد ، من خلال مجموعة مقالات فى قراءات نظمها راديو الـ B B C فقالت : إن أول مناقشة نجدها فى عرضه لموقفين متناقضين ، موقف الفيلسوف الإيطالى جرامشى ، الذى يوسع مفهوم المثقف ، حتى يشمل كل منظِّم ، ومنظِّر ، مثقف.

أما الموقف الثانى ، هو موقف جوليان بندر ، مؤلف كتاب-" خيانة المثقفين"، إذ ضَيَّق مفهوم المثقف ، واتهم المثقف بالخيانة ، بمجرد اعتناقه لأفكار مجردة.

اعتنق سعيد أفكار الفيلسوف جرامشى ، ومفهومه ، فالمثقف ، من وجهة نظر سعيد ، من يتولى الدفاع عن الفقراء،والمعدمين ، والمهمشين ، والذين بلا صوت ، فالمثقف بالنسبة له صاحب التوقيع فى قضايا المجتمع ، والذى له صوت ، وقضايا مهمة ، يدافع عنها ، فضلاً عن بحثه عن الحقيقة ، والانتهاء بفكرة أن المثقف هو من يدافع عن الحرية ، والتحرر.

وانتقلت د أمينة رشيد إلى " مفهوم البحث عن الحقيقة " ، عند سعيد ، فقالت إنه " اختلف ، وأصبح شيئاً صعباً ، لأننا نعيش فى عوالم تحكمها بنية قوة وهيمنة ، وأول شئ نفعله ، تفكيك بنية الهيمنة ، مع أن سعيد يرفض المنهج التفكيكى " . فالبحث عن الحقيقة أصبح صعباً " لأننا نهتم كثيراً بالحكومات الشمولية ، وضغطها ". والضغوط عند سعيد ، أربعة أنواع:

١) مفهوم خطر التخصص.

٢) أهمية الخبير فى العالم الحديث.

٣) خطر الحكومات والممولين ، الذين يهيمنون على البحث الأكاديمى والحياة الأدبية.

٤) الاحتراف المهنى ، الذى يدعو إلى الانحباس فى قالب المهنة ، وهو تحديد للمثقف.

فى رأى سعيد، إن الخروج من هذا القالب يكون بالهواية وحسب.

المفهوم الثالث عند سعيد ، الهامشى أو المنفى ، وقد رأى مفكرنا فى المنفى ميزات عدة ، أهمها أن المنفى يعطى الإنسان حرية أكثر ، فالغربة تعطى المنفى قدراً من الغرابة والخصوصية .

أما الكاتب أحمد بهاء الدين

شعبان ، فقد قدم عرضاً لكتاب سعيد " غزة - أريحا سلام أمريكي "، باعتباره الأكثر تعبيراً عن موقف سعيد السياسي الراهن ، وبدأ شعبان حديثه بوصف سعيد بالمثقف الكبير الراقي ، الذي يتميز بالحس ، بعيداً عن الغوغائية . ويحتوي الكتاب على قدر كبير من العفوية والشفافية ، وتتميز لغته بالشجن ، والحزن ، حتى غدا الكتاب شديد العذوبة ، والنقاء.

في هذا الكتاب استطاع سعيد أن يجسد شخصية المثقف ، الذي أمسك بالخيوط الجوهرية للقضية الفلسطينية .

في مقدمة كتابه رد سعيد على بعض منتقديه بأن فكرته المحورية تقول إن " اتفاق أوسلو" لايمثل سوى محطة من محطات الاستسلام العربي فقد حصلت إسرائيل في هذا الاتفاق على الاعتراف بها ، والسيادة ، والهرولة ، مقابل التنازل لقاء فتات موائدها . إلى ذلك ، يحمِّل سعيد قيادة منظمة التحرير الفلسطينية مسئولية إهدار حقوق الشعب الفلسطيني ، خاصة أثناء الانتفاضة ، ومعها تضحيات الشعب الفلسطيني ، واعتقال حركات الكفاح المسلح .

حين قامت سلطة الحكم الذاتي في غزة ، صيف ١٩٩٤، توقع سعيد بأن تكون فاسدة ومعادية للديمقراطية ، ومتسلطة . واستطاع لمس مؤشرات انحرافها ، من تشعب أجهزة أمنها ، والدور القمعي الذي لعبته المنظمة ضد الشعب ، في وقت مبكر . لكن سعيد لايبرئ المثقف الفلسطيني ، بل يحمِّله مسئولية الترويج للسلام الأمريكي ، أي أن المثقفين باعوا القضية " بالرخيص".

يرى شعبان أن سعيد كان في كتابه زرقاء اليمامة، حيث اتسم ببعد البصيرة ، أما كتابه فوثيقة تعبر عن أهمية دور المثقف ، الذي كتبه سعيد أثناء مرضه ، كشهادة على العصر .

تبعه شعبان يوسف ، فعرض قراءة لبعض المفكرين العرب لكتاب سعيد المهم " الاستشراق" ، من أمثال هادي العلوي (العراق) ، صادق جلال العظم (سوريا) ، مهدي عامل(لبنان) . حيث رأى العلوي بأن مدرسة الاستشراق نشأت ، منذ فترة بعيدة ، وأن أهم ماستفزه جملة د. طه حسين:

" إن الحضارة العربية هي غربية لاشرقية " . مما جعل العلوي يعتبر هذه الجملة محاباة للغرب ، على حساب الشرق . يصف العلوي سعيد بأنه عميل شرقي في الغرب ، ويأخذ

العلوى عليه احتفاءه الشديد بالمستشرق " ماسنيون" .

أنهى شعبان يوسف عرضه باشكالية كارل ماركس عند سعيد مؤكداً بأن كتابته عن كارل ماركس مشبوبة بالعاطفة أما العظم ، فقد أكمل باقى أفكار سعيد عن الاستشراق ،بأنه يريد أن يعطى الأمريكيين والأوربيين النصيحة بضرورة الانتباه عند معاملة الشرق واتهم العظم سعيد بأنه مثالى غير واقعى.

بعد ذلك تم فتح باب المساهمات والمداخلات من الحاضرين ، فرأى د. سيد البجراوى أن إنجاز سعيد" يصب فى العلمانية الديمقراطية ، وهو وطنى ، بكل مايستطيع ، مع أنه يعيش فى ظل المؤسسات الأمريكية ".

وصحح عبد العال الباقورى بأن سعيد لم يكن مستشاراً لعرفات ، فى الفترة من ١٩٧٠ - ١٩٨٤ ، بل مستشاراً لمنظمة التحرير ، التى يعد مستشاروها بالمئات !

اختلف الباقورى مع سعيد فى موقفه السياسى من عملية السلام ولدعوته التحاور مع المؤسسات الثقافية فى إسرائيل ولترحيبه بظاهرة " المؤرخون الجدد" فى إسرائيل .

وإن شدد الباقورى على ضرورة التضامن مع سعيد ، بوصفه كاتباً ومفكراً عبقرياً ، إلى جانب أنه رمز لكل اللاجئين .

أما طلعت رضوان ، فتحدث حول التعريف العلمى للاستشراق ؟ ومدى ارتباطه بالعنصرية . وأعلن رضوان أنه مع موقف سعيد الراديكالى من فساد سلطة الحكم الذاتى ، وإن اختلف معه فى موقفه من مطالبته بقيام دولتين ، الأولى فلسطينية والأخرى يهودية ، وأنهى رضوان حديثه بأنه مع تحرير فلسطين .

شعر

شاب من "الجهيّر"* يتندم

غسان زقطان

ينبغى أن أغادر هذى المدينة
لا شمس لى فى المكان
ولا ظل
لا حانة تبهج الروح
أو موعدا فى مرامى الكلام!

ينبغى أن أغادرها خلسة
دون حزن على قلبها المرّ..

لا شأن لى باحتفال الديوك
ولا مقعدا فى الحديقة
لا رغبة فى الجلوس..

اشترى رحلتى الطير
لا خوف لى
لا جدار
ولا خيل!

ينبغى أن أغادرها مسرعا
سوف ألقى شرائعها للذئاب
وحكمتها للتراب
وأخرج فى الليل..
مثلما جئتها ،
قبل أن يلمع الشيب فى مفرقى
حين حرًا ومرتبكا مثل نبت غريب
توقفت فى بابها،

كان خطوى أشد
وصوتى أعلى
وصمتى أقل.

لقد أتعبتنى أقاويلها
أهلها الفاسدون
ونسوتها الطائشات
ترنحها فى المساء وأوهامها
ترّهات الشيوخ وتوبة شذاذها..،



ينبغى أن أغادرها

كى.. أزيل الغبار الذى حطّ بعدى على السرو.

.. وفيما يعود الرعاة من البئر

والحكماء البليدون من حفرة فى الظلال

وفيما يعود الدعاة من الليل..

حيث الشبابيك تصرخ فى الرمل

قبل أن يهرعوا ، كلهم ، نحو أحلامهم

حيث ينفك خيط الغوايات

بين الحرام وبين الحلال

بينما يقلبون النهار على ليله

مثلما عادة يفعلون

أكون على حافة السهل

فى أول السرو

خلف

التلال..،

***الجهير: طبقة فى المجتمع الكنعانى أقل من أحرار وأكثر من عبيد ، يعيشون على أسطحة البيوت ويأتون ،غالبا ،من خارج النسيج الاجتماعى.**

قصة

اجتماع

ايهاب دكرورى

بستراتهم السوداء والزرقاء الداكنة كانوا يتراصون إلى جوار بعضهم ، إما فوق المنصة - وهذا يحدث عادة - وإما يملأون القاعة ويحتلون عادة الصفوف الثلاثة الأمامية ، لابد أن يكون اللون الأبيض قد زحف على أجزاء كثيرة من فروة الرأس السوداء ، أغلبهم يملكون شوارب والقليل منهم لايدخن.

كما هى العادة جئت متأخراً ، جلست فى الصف الأخير - ليس لأنى جئت متأخراً ولكن هذا مايحدث دائما - كان المتحدث منهمكاً فى خطاب حار موجه لحاضرين ، يبدو أنه كان متربصا بشئ وقد أمسكه فأنطلق متحمساً متوهجاً ، الرذاذ يتطاير من فمه فيصطدم بمجموعة من الزهور البلاستيكية باهتة الألوان تقف على المنضدة أمامه.

لم أكن أعى شيئا مما يقول ، الجو حار وخانق ، أزيز مروحة السقف يزيد من توترى ولايبدد الدخان الجاثم على المكان.

انشغلت بفأر وحيد يجرى مذعوراً فى محيط الصفوف الأولى أفزعته الضجة والزحام ، تارة يختبئ أسفل المقعد وتارة يتحرك ثم يقف يتشمم الأرض ، ثم يعود إلى مكانه وهو يفعل كل ذلك بسرعة شديدة فلا يلمحه أحد ، خمنت لو أن الفأر اصطدم بقدم السيدة البدينة فقد تحدث كارثة.

كانت البدينة هى الوحيدة فى وسط هذا الجمع من الألوان الداكنة فى الأمام ، ترتدى « جاكت أخضر فاتح» فبدت كبقعة ملونة وضخمة فى وسط ركام داكن ، هى الوحيدة أيضا التى كانت تقاوم زحف اللون الأبيض على رأسها مستخدمة اللون البنى الفاتح فبدا لون رأسها « كرنفال» من الألوان . ساعد على ذلك أن أجزاءً من فروة الرأس كانت فارغة . كان الفأر يبحث عن مخبأ.

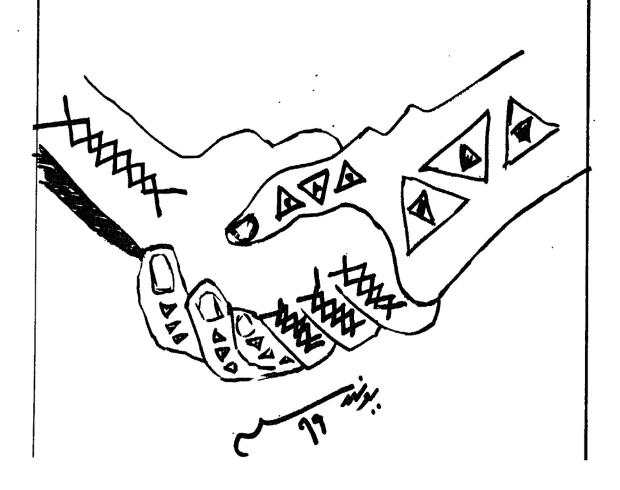
متخابئاً تخيلت الفأر يختبئ فى أماكن حساسة ، تخيلته يصعد على لحمها المترهل ، يختبئ فى مكان آمن ، لو أنه نجح فى الوصول إليه ، لاأعتقد أن أحدا سيبحث عنه فيه ، تركت تخيلاتى تسحبنى ...

الفأر الآن يزحف صاعداً ببطء ، يبحث عن مدخل آمن ، يرفع طرف " الكيلوت" بحذر ، يدلف من أسفل « الأستك » الجانبى الفأر الآن يزيح الشعيرات السوداء ، يتمهل قليلاً حتى تعتاد عيناه الظلام يهبط إلى أسفل ، تزكمه رائحة نفاذة ، يقرر الخروج ، لايعرف « الأساتك » كلها محكمة ، الفأر الآن محاصر تماما. تتململ فى جلستها ، تحكم إغلاق فخذيها ، الرائحة تزداد نفاذاً ، المساحة المتاحة للحركة تنعدم.

- الفأر يختنق ، الفار يختنق ، الفار يختنق .

أفقت على صوت جارى وهو يلكزنى : وطى صوتك ...!

لمحت أحد العمال يمسك بفأر صغير من ذيله ويلقى به خارج القاعة والرجل على المنصة مازال متوهجاً والبدينة مازالت هادئة تماماً...



قصة

فارس على جواد من طين

محمد رفــــاعـــــى

تواجه ، وحدك عصر « مارس » ،ترى جدتك وراء البيت تحت تكعيبة العنب ، تحرس « التخضيرة » وتطرز سروالاً لوحيدها ،بجانبها حفيدها يحبو ، تمرق على مقربة منها دون أن تلمحك وتخطو مهرولاً على الجسر ، تسير فى ظل النخيل ،وتعبر مجرى الماء ، فتواجه الخلاء .. وتلمح والدك على بعد ، فى نهاية المدامود ،وحيدا .. يجلس تحت ظل شجرة ، بجوار ساقية قديمة .. تلمح دخانا .. وتستحضر ذاكرتك المتعبة .. رائحة أبخرة الشاى فى العصرية ، أعرفك جيدا .. يسيل لعابك فى ذات اللحظة وتشتهى كسرة خبز مع قطعة جبن قديم وبصلة خضراء.

.. وتتأمل والدك لحظة ،وهو ينفخ النار وابتسامة عريضة على وجه حمصته الشمس تواجهك .. حين يرى الكتاب والكراسة فى يدك ويجلس بجوارك ، سانداً ظهرك إلى جذع شجرة ، وتقلب فى الكتاب الموضوع على قدميك الممدودتين على الأرض.. يكون –والدك– قد صبّ الشاى فى كوبين ويجلس فى مواجهتك ويتأملك برهة .. وبعد لحظة صمت يقول : « جريت الماروق » وأنا ابن عشرة ..كنت أسير مع العشاء وأعدى النهر للبر الشرقى ..هناك أسمع آذان الفجر من أفواه المتصرفين قاطنى الصحراء ، وأحمل الناقة من منجم فى بطن الجبل .. عرفت العفاريت وبنات الجن وتصادقنا وغنينا معا ..حين كان الغناء الصافى مباحا .. وحاربت فى جبال اليمن وشاركت موال السد » .. وتنحى أنت الكتاب جانبا ، وتحملق فى وجه والدك وكأنك تعرفه لأول مرة وتقول له :« ليه ما تغنيش دلوقتى يابا)..»



فى أيام كثيرة ، كنت تفلت من قبضة المدرسة .. تتركنا نسير إلى وسائل لهونا ،وتهرول لتحمل لوالدك الغداء وتضعه فى ظل النخيل وسط الغيط وتسير وراءه فى مشاوير وسط القلاقيل ،وتقترب منه ، هو قابضاً على المحراث البلدى ..كنت تطرب لصوته الصداح.

كان والدك يحرس مدامود القمح والشعير وغيطان العدس والفول من هجوم العصافير واليمام.

كما تشتهى ، يحمص لك «سلاته» ، يفركها بين كفيه الخشنتين وينفخها ، فتظهر حبات القمح ، ذهبية ، شهية ، يقدمها لك فترميها داخل فمك.. وكان قد عاد طفلا ، تخلت عنه انكساراته وسنوات شقائه ..كما يحلو لك أن تقول.

.. وتحضر له ، قطعة طين وصلصال وتخلطهما بروث جاف وتقول له: اصنع لى جواداً كما وعدت ..كان فى كل مرة يصنع لك جواداً وجملاً وعربة كارو .. ويصنع لك كما تريد فارساً .كان هذا الفارس يتشقق بفعلِ الشمس والريح .. ويتهشم.

... فى كل مرة، يشمر والدك عن ساعدين قويتين ..وفى دأب وإصرار يكّد فى تشكيل مادته . ولا يبالى بتهشم الفارس فى كل مرة.

قصـــة

تعـويـــض

أحمد الشريف

إلى أخى عمر، الأمل الذى أرجوه

منزل رقم ١٣
المساحة : ألف م.ع البحر.
صاحب العقار: أعزَب ويعول.
الاسم المتداول : غيث الكلبى.

البدلة الرمادية ، البيريه الرمادى ، النظارة السوداء ، الجلسة المعتادة فى مقهى جابر، لعناته المستمرة على البشر ، تصريحاته التى تزعج أهله: " : " سأكتب كل ماأملك لكلابى وقططى ولجمعيات الرفق بالحيوان "... حتى هدومه ونظارته .

سعيد بائع الجرائد يمد يده بالجرائد الصباحية .. غيث يرمى نظرة سريعة على الصفحة الأولى باشمئزاز .. فجأة .. يركز عينيه على مجموعة أطفال فى الشارع تمسك كلباً صغيراً مربوطاً من رقبته بحبل ، يكاد يموت ، يتشبث برجليه الخلفيتين بالأسفلت ، فيضربه الأطفال بالحجارة ، يئن ويتألم . ينتفض غيث ويصرخ جارياً نحوهم لاعناً آباءهم وأمهاتهم ، يتركون الكلب ويفرون من أمامه ، يحمل الكلب كطفل رضيع بين يديه ويسير إلى أقرب عيادة بيطرية .

ومنها خرج وهبط سلالم الدور الأرضى بتؤدة ، كسر يمينه وعلى بعد ثلاثمائة خطوة دلف إلى صيدلية الفنار ، واشترى علبة لبن كبيرة وبزازة . أصبح الكلب الصغير عضواً جديداً فى العائلة.

فى البيت ، طهر برفق جرح الكلب بالسبرتو الأبيض وحرص

على إبقاء بضع قطرات منه ، ثم دهنه بالميكروكروم ، كان الكلب يرتعد ارتعادات خفيفة ، كلما لامست قطعة القطن لحمه ، ثم كتم الجرح بالسلفا ، ثم بقطنة آخرى وقطعة قماش نظيفة أكمل مهمته .

فى جولاته اليومية هو وكلابه فى الشارع الرئيسى ، يمر على الجزار ويشترى صفيحتين من اللحم والعظم للكلاب والقطط . هذا الصباح لم يقدر ، هطول الأمطار المستمر ليلة أمس حال دون وصوله إلى الجزار ، فاختار طريقاً بين المقابر .

بغتة ... توقف أمام قبر رجل اشتهر هو وعائلته بالبخل الشديد ، استوقفته عبارة مكتوبة على الضريح ، كتبها ابن المتوفى على مايبدو :" إلى جنة الخلد ياأبتاه " أعاد قراءة العبارة فيما عيناه تتجولان حواليه ما أن ثبتتا حتى تحركت ذراعه والتقطت قطعة من الطوب الأحمر وكتب تحت كتابه الابن " برقية صغيرة . والدك لم يصلنا حتى الآن ، ابحث عنه فى مكان آخر"

فى شارع الغرفة التجارية ، جلس فى مطعم صغير يتناول طعام العشاء بين لقمة وأخرى يتأمل الليل الكثيف الممتد من نافذة المطعم حتى البحر ، يتأمله بشرود ، ففى هذا التوقيت تقفز إلى ذاكرته حكايته مع أول كلب أحبه . كان ذلك منذ مايزيد على أربعين عاماً ، كان هو والكلب لايفترقان ، نفر أبوه من الكلب ، ضربه وأمره بطرده بعيداً فلم يرضخ ، صفعه على وجهه، مرة واثنتين وثلاثاً بلا جدوى . أخيراً وكحل نهائى جرده من ملابسه وجئ بالكلب الصغير أمامه: " هشم رأسه بالحجر الكبير هيا ، إنه كلب أسود يجلب النحس ويطرد الملائكة من البيت هيا وإلا أحرقتك "

انفجر الطفل : " لالا ياأبى لاأستطيع ".. وبكى بحرقة واضعاً وجهه بين كفيه الصغيرتين ، فما كان من أبيه سوى أن قام بالمهمة وحتى الآن لايزال يسمع حشرجة الكلب الصغير .

كنت جالساً على مقهى جابر أراقب غيث وأشعر فى أعماقى أنه أبى الذى أبحث عنه ويجب أن أنساه ، قطعت على استرسالى خناقة صاخبة واستحال المكان إلى ساحة قتال الجميع يشتمون الجميع ويضرب بعضهم بعضاً لأسباب ليس لها أسباب عند غيث :" ياولاد السفلة ياأوغاد أنا عندى الكلب والقطة والعرسة بياكلوا فى طبق واحد وأنتو مش عارفين تعيشوا مع بعض "

فى شوارع الهانوفيل الهادئة

المسيجة بالأشجار الظلالية والأضواء من على أسوار الفيلات التقيت صديقى الصغير محمد ، كان يجرى وفى يده بعض الحجارة ملاحقاً بها كلباً يحاول أن يهرب من تعذيبه .

– ليه بتعمل كده؟

– أصل أنا بموت فى الأذى .

قلت له إن هذا خطأ وأن هناك رجلاً لو رآه يفعل ذلك لقتله ، خاف واقتنع ثم بدأ يحكى لى حكايات كل ليلة ، مرة عن معاركه فى المدرسة ومرة مع أخته ومرات مع مرضه اللعين وعن معايرة الأطفال له من أنه ضعيف ، لذا فهو يضربهم جميعاً . بعد أن انتهى من حكاياه شرع فى الغناء لـ BRIAN ADAMS

Have You Ever really loved a) Woman)

يغنى بسرعة، تتدافع الكلمات التى لايعرف أغلب معناها بلا وقفات وبلا شحنة كهرومغناطيسية تعوقها لاأعرف لماذا بعد انتهائه تذكرت المرأة التى أحببتها فى هذا العالم ، لاأعرف لماذا أحببتها ، ولماذا أتيت إلى هنا فقد كنت هناك أجلس عند البحيرة المقدسة ولاأذهب أبعد من ذلك أما هى فكانت تسبح فى البحر الكبير ولاتكتفى بذلك ، أحلامى صغيرة كانت ولازالت ، أحلامها لاأعرف مداها ، يبدو أنه الحب من أول نظرة كما يقولون أو يبدو أنه الظمأ الوجدانى الذى اكتشفناه أنا وهى فى أعماقنا أو يبدو أن عوامل التعرية قربت البحر من البحيرة . أو يبدو أنه ...

وسط الضباب الأبيض الكثيف كان غيث وكلابه يسيرون جنباً إلى جنب وهم يعطون ظهورهم للدنيا . قررت أخيراً أن أتكلم معه ، فتوجهت إلى بيته .. الباب الرئيسى مفتوح .. والممر الطويل ليس فيه أحد . اقتربت من الصالة التى يجلس فيها .. كان ثمة موسيقى تنبعث من مكان مافى البيت .. شهقت وتسمرت فى مكانى .. غيث ممدد على ظهره .. عيناه شاخصتان إلى بعيد فى ثبات .. أبعد من المكان والبحر والمدى .. ناديت لم يرد .. الكلاب تحوم حوله تحاول جذبه مرة .. ومرة تعوص.

شعر

أول الباسطة

حمدى عبد العزيز

شَعبْ من غُزلان ، خرج
من بوسه واحده .. فـ أول باسطة السلم
وأنا الوطن اللى ساب مواطنينُهُ
بتنفلتْ فـ سماه،
بَسيِبْ صِدرى
مداخل واسعه للغُزلان
وبانزل ميّه من صُبح المقابله
اللى رجفتنى عليها البنت،
ربكتنى بهوا البهجة الحرونه
وفرحه البوسه الوحيده
فـ أول الباسطه

مساكن
تنغزل سلالها فيّه
لا الولد اللى بيبوس المجلات القديمه
هوه أنا
ولا هيّه دى
البنت اللى رفعت سمّاناتها
لفوق كتاف الشمس ، وطالتنى

بقعَر سمواتها الطريّه

استخارت شهدها بيًّا،
وسَقّطتْ قَمرين على هدومي
وسَبَعْ غيامات بسمواتهم
رطبّوا على قُوزتى .. بالنار الحبيبه
وبردها الدافى
اللى طيّرَ مُنشديني
فـ غُربة النايات

بنات بتصطادنى
لشرودها المستخبيلى
فـ براح واعر
باروح النار بجناحاتى العفّيةَ
روح .. بتخطفنى
لحشيش جنّات عدن
حلَمات بتُقصدنى
صريح لصريح
فابحتر شمس أطرافى الغشيمه
وريح
بتختارنى
لتُرابها المرمرى
نوبة شتا وزعابيب

طُرقات بتطلع بيًّا
لصهدها المجُرم
وروحى مهندمه نَفْسى لبناتها
المنسابين ليا
كيانى
بيدخُل هدمة المجاذيب
ويتلاشى..

كشاف "أدب ونقد"

عام ١٩٩٩

(الاعداد من ١٦١ - ١٧٢)



إعـــداد:

مصطفى عباده



- إبراهيم أصلان : جاك حسّون .. و«خلوة الغلبان»
سبتمبر
- إبراهيم فرغلي : المستشار الثقافي الفرنسي ، من حق الجميع مناقشة حملة نابليون ،حوار ، مارس.
-جين تونك ، قصة ، سبتمبر
- أحمد أبو خنيجر : ثلاثة نصوص ،قصة ، سبتمبر.
- أحمد الشملان : غربة الحداثة، نقد ديسمبر
- أحمد خالد: قصيدتان ، شعر ، أكتوبر.
- أحمد رجب شلتوت : قصتان ، قصة ، أبريل.
- أحمد زرزور : ثلاث قصائد، شعر ، أبريل.
- أحمد سعيد: تحولات جسد، قصة ، يناير.
- أحمد سيد حسن: حمام لا يخوض سباقاً ،المصوراتي ، فبراير.
- أحمد عبد القوى زيدان : محمود أمين العالم .. ونقد العقل العربي ، مداخلات ، يوليو.
- أحمد عز العرب : تحية .. بنت البلد، جر شكل ، نوفمبر.
-أحمد يوسف: «السينما الاسرائيلية الشرق والغرب وسياسات التمثيل» تأليف: ايلاشوهات. ترجمة. سينما، ديسمبر
- د. أحمد هيبي: العقل العربي .. ذهنية كن فيكون، دفاتر النهضة ، أبريل.
- إدريس بوذيبة : رصيف الأزهار لا يجيب ، نقد ، مارس.
- إدوار الخراط: مسالك أحبة خيرى ، نقد، مايو.
- أسامة الزيني : أعياد الموتى ، شعر، أبريل.
- أسامة نجيب: سيقت إلى الذبح ، قصة ، يناير.
- أشرف إبراهيم: رؤيتان ووردة واحدة ، فن تشكيلي، فبراير.
-حوار مع عز الدين نجيب .. الواحة مسرح «أطلال نفسي حوار ، نوفمبر.
- أشرف السركي : عبد الوهاب أحمس الموسيقى المصرية، موسيقى ، أغسطس.
- د. أشرف الصباغ : القنبلة بين المال والعواطف ،قصة الزوجين «روزنبرج»

،فصل من مذكرات الجنرال سودوبلاتوف، ترجمة ، يناير.

- التلقليديون وما بعد الحداثيين فى روسيا : دراسة -ترجمة ، أغسطس.

- الفن التشكيلى المصرى فى الستينات .. الاتجاهات والآفاق . تأليف : بوجدانوف، ترجمة ،أكتوبر.

- الواقعية والقومية فى فن السجينى، فن تشكيلى ، تأليف : بوجدانوف، ترجمة، ديسمبر

- البهاء حسين: على أدهم .. الناقد والمذهب ، رسالة ماجستير ، مارس.

-السماح عبد الله : أربع قصائد ، شعر ، يونيو.

- السيد رشاد : بأكاذيب سوداء كثيرة.. رهان وحضور ، نقد ، أكتوبر.

- السيد عبد القادر شاكر: قصائد ، شعر ، أكتوبر.

- العفيف الأخضر : المقاربة العلمية للظاهرة الدينية ، دراسة ، أكتوبر.

- أمجد ريان : «رحلة القشاش» أغنية للفقراء ، نقد، أغسطس.

- أمل رمسيس : مهرجان القاهرة السينمائى ال٢٢ ، الحب فى زمن الحرب ، سينما ، فبراير

- قيام وسقوط دولة عادل إمام ، سينما ، مايو

- شكسبير عاشقاً ، سينما ، يوليو.

- د. أنور إبراهيم : بوشكين مترجماً إلى العربية، دراسة يوليو.

- أنطوان شلحت : الانتفاضة وثقافة الآخر ، (١) ، دراسة ،مايو.

- الانتفاضة وثقافة الآخر (٢) ، دراسة، يونيو.

- العنصرية فى أدب الأطفال العبرى (١) ،دراسة، سبتمبر.

- العنصرية فى أدب الأطفال العبرى (٢) ، دراسة ، نوفمبر.

- أيمن بكر : اهبطوا مصر.. بين النمطية ، والتجاوز ، نقد ، أغسطس.

- أيمن حامد : «كركلا» ابن بعلبك .. المجد الضائع ، مسرح ، فبراير.

- أيمن عبد الرسول : نقد سلطة النص ، دراسة ، أبريل.

- نقد الإسلام الموضوع ، دراسة أغسطس.

- أيمن فايد: رفاعة الطهطاوى ، الارهاصات الأولى للفكر العلمانى المصرى (١) ، دفاتر النهضة ، فبراير.

- الارهاصات العلمانية فى فكر الطهطاوى (٢) ، دفاتر النهصة، مارس .

*–مراد وهبة وإعلان كوبنهاجن ، تعليق ، نوفمبر.
– أيمن الحكيم: الفصل الممنوع من مذكرات الشيخ إمام ، مذكرات ، يوليو.
– إيهاب دكرورى . اجتماع ،قصة، ديسمبر.
– إيهاب خليفة: شعراء النثر يدلون باليمين ، شعر .مارس.



– تاج الدين محمد تاج الدين. صاد، شعر ، أكتوبر.
– توفيق فياض: الرحلة ما قبل الأخيرة للفلسطينيان، نص ، فبراير.



– د. ثروت عكاشه: جبران خليل جبران ، دراسة ، أغسطس.



– جرجس شكرى : تمرينات الحرية وأطفال المحروسة، مسرح، فبراير.
– صور من الهامش ، مسرح ، أبريل.
– جمال البنا : وجهة نظر فى الختان ، رأى ، فبراير.
– د. جمال الدين الخضّور : الهوية والمشروع النهضوى ،دفاتر النهضة ، يناير.
– جمال حراجى: لازم تخرج فوراً ، شعر ،مارس.
– جميلة قويدر: ماذا بقى من« أبى القاسم الشابى»، دراسة ، مارس.
– جولبيرى أفلاطون: ٢١ فبراير ،قصة ، يناير.



– د. حبيب بولس : بريخت منظّر الدراما ، مسرح ، مارس.



- حسن عبد الموجود : وردة لحبيبتين فقط ،قصة أكتوبر.
- حلمى سالم .
- أشهد أن الشعراء قد عاشوا، بقعة ضوء، يناير.
- حجازى يطلب الرقابة على الشعر ،بقعة ضوء، فبراير.
- ثلاث شجرات تثمر برتقالا ،المصوراتى ،يونيو.
- الغراب واليمامة ، رأى ،يونيو.
- أم كلثوم فى بيت هاملت ، رسالة ،كوبنهاجن ، أكتوبر.
- لعبة الست ، جر شكل ، نوفمبر.
- تحية إلى فاروق جويدة، جر شكل، ديسمبر.



- خالد سليمان: مهرجان المسرح التجريبى .. لا حجر فى البحيرة ،مسرح ، نوفمبر.
- د. خليل عودة : البحر بوابة الخروج .. دراسة فى نشيد البحر ،نقد ، أكتوبر.



- راندا أبو الدهب: إدوارد سعيد بين الشرق والغرب، ندوة ديسمبر.
- رابح بدير : أشتات ، قصة، أغسطس.
- رشيد يحياوى : شعر التسعينات المصرى ، دراسة، يناير.



- زكريا شاهين : حليب الرماد ،لحظة الخروج إلى العالم ،نقد، فبراير
- د. زكى البحيرى : سنوات اليسار -فى مصر، ندوة، مارس.
- زياد أبو لبن : البناء السردى فى رواية نجم المتوسط، نقد، مارس.



سامى جعفر: يعزف وحيداً ،قصة ، أكتوبر.

- سلمان مصالحة : رحلة صعبة .. رحلة عربية ،سيرة ، مايو.
- قواعد إعادة النشر ، تعقيب ، سبتمبر.
- سعيد الوكيل : فتنة الكلمات وفتنة الطوائف فى التربية الدينية للأطفال ،قضية ، ديسمبر
- سليمان دغش: هى لا تنام على قمر ، شعر ، نوفمبر.
- سمير اليوسف: كتابة أصلان ومعرفته ،نقد، ديسمبر
- سمير درويش . الغرفة ذات الشباك المغلق ، شعر، نوفمبر.



- شعبان يوسف : العطش إلى يقين العطش ، نقد ، يناير.
- يصل ويسلم ليد إنجى أفلاطون : رسالة، ديسمبر



- صلاح السروى : قصاص مقصود وشخص غير مقصود، نقد- ديسمبر
- صادق جلال العظم: ثقافة وعولمة ، دراسة ، يوليو.
- صبحى حديدى : شيوخ الـ« شعرو- دولار » ، رأى يونيو.
- صبحى موسى: الأصدقاء ، شعر ، أكتوبر.
- د. صلاح صالح : أطياف العرش .. مطلقات القداسة والطغيان ، نقد ، مارس.
- صلاح عيسى : يخرج الحى من الميت : غياب ، مايو
- الحرس القديم لا يزال قادراً على إثارة الدهشة ، تحية ، يوليو.



- طارق إمام : الضالون ، قصة، أغسطس.
- طلعت الشايب : بوشكين.. التداخل بين مسيرة الحياة ومسيرة الإبداع ، دراسة ، يوليو
- من طبلة الصفيح إلى طبلة نوبل، مقال، ديسمبر.
- طاهر غانم : قراءات عن الشاطئ الغربى، متابعات ، ديسمبر.



- عادل عبد الباقى: يامنة عبد الرحمن ، شعر ، يناير.
- د. عادل كامل : ليلة مراد .. جنية فى بحركم ، المصوراتى، مايو.
- عارف خلف البرديسى : أمى وسيرنا الغريب ، شعر ، أكتوبر.
- عبده جبير: الملعب الطبيعى ،قصة ، نوفمبر.
- عبد الحكم العلامى: الواحدون والحضور الصوفى ،نقد ، مارس .
- عبد الحميد البسيونى : الصندوق من خشب أصيل ، قصة، مارس.
- عبد الستار حتيتة: رحلة سلوى بكر « البشمورية »، نقد ، فبراير.
- كلب سنبطا ،قصة ، أغسطس.
- عبد القادر ياسين: زهدى.. سيرة حياة وكفاح ، تحية ، يوليو.
- عبد المنعم رمضان: أحلم أكثر من عاشق آخر، شعر، أبريل.
- مات سارق الفحم ،غياب ،نوفمبر.
- عذاب الركابى: برومثيوس عصرنا الجديد ،غياب ،نوفمبر.
- عزمى عبد الوهاب : مشاهد يومية ، شعر ، يناير.
- عصام الزهيرى : من حكايات البنات ،قصة ، أكتوبر.
- عفاف السيد: تباديل ،قصة، فبراير.
- عفاف عبد المعطى : حديث الجنود وتعدد الأصوات السردية، نقد ، يونيو.
- على الدمينى : وردة الشعر وبغداد ، أيام فى القاهرة(١) ،فبراير.
- فوضى الحواس وقفطان الذاكرة ، أيام فى القاهرة (٢) ،مارس.

- الجسر والكتابة الأخرى ، أيام فى القاهرة (٢) ، أبريل.
- شرف : الوطن ، الرمز ،الأسطورة ، أيام فى القاهرة (٤) ،مايو.
- عماد فؤاد: كائنات رجل قتلته الوحدة ، شعر، أكتوبر.
- عمر أبو القاسم الككلى : أكواب الماء وقطع الخبز، قصة، سبتمبر.
- عمرو جودة: طقوس السراب والحقيقة ،قصة، يناير.
- عيد عبد الحليم: شهوة السرد عند جار النبى الحلو، نقد، مارس.



- غادة الحلوانى: يوم، نص، قصص، مارس.
- غادة عبد المنعم: مهرجان الرقص الحديث ،مسرح ، سبتمبر.
-غادة نبيل: عولمة ، شعر ، أبريل.
- ياله من كون أبيض (١) دراسة فى فهارس البياض، نقد ،مايو.
-ياله من كون إبيض (٢) نقد، يونيو.
- حياة وموت وعصافير ، متابعات ، يوليو.
- من له أذنان فليسمع مارسيل ،جر شكل، نوفمبر.
- ألف عام على عدم تحرير المرأة، جر شكل، ديسمبر
-غسان زقطان: شاب من الجهير يتندم، شعر، ديسمبر.



- فاطمة حوحو: تلك الليلة فى برجا ،مقاومة ،مايو.
- فاطمة خير: لحظة اكتشاف ،قصة، أكتوبر.
-فاطمة طفيلى: عاطف الطيب ، أحب ناجى العلى ، ونور الشريف ،حوار ، يناير.
- د. فتحى عبد الحافظ : الروض العاطر .. الأحزان والمستقبل، نقد، مايو.
- فريدة النقاش: كنت فى أرنون ، شهادة ، مايو .
- لا جائع ولا أمى ،جر شكل ، نوفمبر.
- فوزى شلبى: عن الكتابة ، تجربة ، أبريل.



- قاسم مسعد عليوة : حكاية العم شعلان ،قصة ، يناير.



- كرم جبرائيل فؤاد: آخر أيام سقراط .. الدّم حبر الحقيقة ،مسرح ، مارس.
- سفينة نوح والشرق الأوسط ، عرض كتاب ، أبريل.
- كمال القاضى : شهادة الفلاحة والفلاح الفصيح، سينما ، يوليو.
- فتاة من إسرائيل ، سينما ، سبتمبر.
- المرأة فى المسرح الاسرائيلى، وفضح الصبار، مسرح، ديسمبر.
- كمال رمزى : السينما عربية . والنقد عربى ، سينما ، أبريل.
- عقيلة الحلم ،عقيلة الحنان ، المصوراتى أبريل.
- فتحى غانم والسينما ، غياب ، أبريل.
- فيلم الآخر» : الاستنساخ وحده لا يكفى، سينما ، يونيو.
- مهرجان «كان» : ماذا خلف قناع البهجة، سينما ، يوليو.



- ماجد يوسف : نطاعة بالقوة وبالفعل ، جر شكل، نوفمبر.
- حبة فوق، وحبة تحت، جر شكل، ديسمبر.
- ماجدة إبراهيم : حوار مع الطاهربن جلون.. «المرتشى فى الغرب والشرق ،حوار ، أبريل.
- د. مارى تريز عبد المسيح : قراءة فى رواية «تصريح بالغياب» لمنتصر القفاش نقد، أغسطس.
- د. ماهر شفيق فريد: من أخطاء المترجمين ، رأى، أغسطس.
- د. ماهر الشريف: أزمتنا أسبق من العولمة، تعقيب ، سبتمبر.
- مايسة زكى : حالة إدريسية ،مسرح ، يونيو.
- مدحت يوسف : أمل يتراقص فوق خبائى ، قصة، يناير.

- مجدى حسنين : حديث الحجرات المتربة، قصة، مارس.
- مجدى فرج: «كركلا» ، دراما الصورة الحركية، مسرح ، فبراير.
- د. محسن فرجانى : صدام الحضارات .. رمال متحركة ، دراسة ، أكتوبر.
- محمد السيد اسماعيل: عندما كنت حاضراً، شعر ، فبراير.
- محمد الفقيه صالح: حدائق ، شعر ، يونيو.
- محمد القيسى: أيقونة الخيميائى ، شعر ، سبتمبر.
- محمد الطوبى : العابر على نهب الخديعة ، شعر ، سبتمبر.
- محمد بركة: ثلاثة نصوص قصيرة ، قصة، أكتوبر.
- د. محمد بريرى : تأويل أحلام سيدة المنام ، نقد، مايو.
-استهلاك الإنسان .. إنسان الاستهلاك، قراءة فى شعر صعاليك هذيل ، دراسة ، يونيو.
- محمد رفاعى: فارس على جواد من طين، قصة، ديسمبر.
- محمد عبد الله الهادى: أبو أمين ، قصة ، أكتوبر.
- د. محمد عبد المطلب : تطّو تجربة محمود دروش الشعرية (١) ،نقد ، مايو.
- تطّور تجربة محمود درويش الشعرية(٢)، نقد ، يونيو.
- محمد العسيرى : قصائد، شعر ، سبتمبر.
- محمد سعد شحاته : قصيدتان ، شعر ، مارس.
- محمد عبد الحميد دغيدى: انكسارات داخلية كالعادة ، متابعات، سبتمبر.
- أزمة الأدب فى منوف ، متابعات نوفمبر.
- محمد عبد النبى : غياب ، قصة، مارس.
- محمد عفيفى مطر: منمنمة يؤبدون لحظة السيراميك ، شعر، نوفمبر.
- محمود أبو عيشة : وجهك يشبه ساعة مائية، قصة ، يناير.
- محمود الأزهرى: خطيئة تخطيط، شعر ، أغسطس.
- محمود الزيات : تتجلى لميقاتها ، شعر، يناير.
- محمود خير الله: رغم أنف التحولات ، شعر ، يناير.
- مصطفى عبادة: كشاف أدب ونقد ١٩٩٨ ، يناير.
- «٩٩» عام قصيدة النثر، الأجندة، أبريل.
* الأجندة ، متابعات ، أغسطس.
- من «كراسة» إلى«كلوت بك» ،جر شكل، ديسمبر.

- كشاف أدب ونقد لعام ٩٩ ، ببلوجرافيا ، ديسمبر
- مصطفى عبد الوهاب : التحقيق ،قصة ، مارس.
- مصطفى عبد اللاه : مشاهد ، شعر ، أبريل.
- ملك عبد العزيز: لاشئ يحيى موات الخشب ، شعر فبراير.
- لا فقر ولا قهر، شعر، ديسمبر.
-منى سعفان: زهرة الياسمين ، قصة ، أكتوبر.
- د. منى طلبة : من التخفف من الفعل .. إلى الإرهاص بالفعل، دراسة ، مارس.
- مونادا مراد: خطوط فى عظم قلب ، شعر، أغسطس.
- مجدى الجابرى : غزلية الكنبة ،شعر ، مايو .
* ثلاث قصص ، قصة ، أغسطس.
- اللى لحقته من جسمى ، شعر، يونيو.



- نازك ضمرة: مزرعتى ، قصة ، مارس.
- نضال حمارته: لم يكن عرضاً لكتاب ، رداً على ثائر ديب، تعقيب ، فبراير.
- شلال بهاء طاهر، رأى ، أبريل.
د. نوفل نيوف : الرواية المصرية فى التسعينات (١) ، دراسة ، سبتمبر.
- الرواية المصرية فى التسعينات (٢) ، أكتوبر.
- نورى الجراح: النص والرصاص والهوية فى الجزائر ، ندوة ،مارس.



- هانى نسيرة: المرأة العربية وقهر المجتمع ،قضية ، يناير.
- د. هانى يحيى: من كان بلا خطيئة ، شعر ، سبتمبر.
- هدى حسين إبراهيم: خفت الرنين ، غياب ، مايو.
- هشام قاسم: العملية السرية ،قصة، أغسطس.



- وجدان حسين: هيمنجواى .. مفردات الواقعية والموت، دراسة ، مايو.
- د. وفيق سليطين: تأملات فى لغة القص.. عند الأديب السورى« عبد الله عبد » ،نقد ، أبريل.
- وليد الشيخ : قصائد لزجة، شعر، أكتوبر.
- د. وليد منير : شعرية تأمل الذات ، نقد ، أغسطس.



-ياسر شعبان: قصائد ، شعر ، أكتوبر.
- ياسر عبد الحافظ : ساكنو الغرف الضيقة ، قصة، يونيو.

الأبواب الثابتة

أ- أول الكتابة ، المحررة فريدة النقاش ١٢ عدداً من يناير ، العدد ١٦١ إلى ديسمبر العدد ١٧٢.

ب- الديوان الصغير:

١- «فمن لى بأسماع تعى ما أقوله» ،مختارات من شعر عبد الرحمن شكرى . إعداد وتقديم: طلعت الشايب ، يناير العدد .

٢- «فى الاسلام المعاصر» تأليف : هادى العلوى .تقديم فريدة النقاش . فبراير.

٣- «قومى ياذات الدلال قومى» .مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور . ترجمة فاروجان كازانجيان . صياغة : محمد إبراهيم أبو سنة . تقديم: فاروق شوشة. أبريل .

٤- «أحمد الزعتر» شعر : محمود درويش . مايو .

٥- مختارات من «نبى» جبران . إعداد وتقديم: فريدة النقاش . يونيو.

٦- «كل قصيدة بيت صالح للسكنى» .مختارات من شعر «بوشكين» اختيار وإعداد : طلعت الشايب . يوليو.

٧- «جيش من السوس محتل عمودى الفقرى» مختارات من شعر مجدى الجابرى ، إعداد : مسعود شومان . أغسطس .

٨- «سوف تنال الحرية» مختارات من الأدب الدينى الهندوسى. اختيار وترجمة وتقديم : غادة نبيل . سبتمبر .

٩- «الطبيعة حمراء الناب والمخلب» .مختارات من شعر «تيدهيور» . إعداد وتقديم: د. ماهر شفيق فريد . أكتوبر .

١٠- «أمى أضيئى الشمس» رواية من داغستان تأليف . أحمد خان أبو بكر . ترجمة ،أحمد مصطفى .نوفمبر .

١١-ناصية القلب الأخضرانى ،قصص من مجدى حسنين، ديسمبر.

جـ- كلام مثقفين . صلاح عيسى:

١- قوم جلوس حولهم ماء ،. يناير .

٢- فرقة عبده مشتاق الثقافية . مارس .

٣- ماذا حدث فى انتخابات اتحاد الكتاب ؟ مايو .

٤- الورد القاعد على الكراسى . يوليو العدد.

ملفات.

١- هادى العلوى . البغدادى سليل الحضارتين شارك فيه: ممدوح عدوان ، تلحمى رشيد الخيون،خير الدين سعيد ، فبراير.

٢- هذا الشاعر هذه الصفحات . ملف عن فاروق خلف اشترك فيه: حلمى سالم ، فوزى شلبى ، د. محمود الحسينى ، فاروق خلف ، يونيو .

٣- ملف الأدب السودانى: السودان عشر سنوات من حكم الترابى ، تفريغ الروح ومصادرة العقل . إعداد عبد الحميد البرنس . اشترك فيه: د. حيدر إبراهيم ، عادل حسين ، عبد المنعم عجب ، أحمد الطيب ، أحمد محمد الغالى ، هويدا عبد الله، على عبد القيوم ، عادل القصاص ، عبد الحميد البرنس، طارق الطيب . يوليو .

٤- « العائش على الحافة أو حضرة المحترم « ملف عن : شكرى عياد، أعده طلعت الشايب سبتمبر .

هـ: وثائق:

العنصرية الاسرائيلية والثقافة العربية ، دراسة أعدها مركز «عدالة» لحقوق العرب في إسرائيل. يناير.

٢- «هوه أنا مجنون أقول اللى أنا عايزه» ، تسجيل نادر لتوفيق الحكيم ، تقديم طلعت الشايب ، يناير.

٣- انتكاسة جديدة لحرية الرأى ، تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان ١٩٩٩م أغسطس.

٤- بوشكين شاعر روسيا الكبير ، بقلم صديق شيبوب ، اعداد وتقديم: نبيل فوج سبتمبر.

و- عين: أحمد عز العرب:

١- بين الشعر والكاريكاتير ، فبراير.

٢- عن البساطة والجمال ، مارس.

٣- بعيداً عن الأجندة الرسمية ، أبريل.

٤- العبث في مناخ عابث ، يونيو.

٥- عم زهدى الحفار ، يوليو.

٦- ميلاد فنان جديد ، سبتمبر.

ل- تواصل ، التحرير:

١- تساؤلات الاغراء الأول ، ريكان إبراهيم ، يناير.

٢- وصايا الاحتضار العشرين ،محمود محمد عامر ، أبريل.

٣- موال في العولمة ، د. على عبد الكريم ، أغسطس.

- أوعى البانجو ، رمزى حسن شحاته ، أغسطس.

- صوت العروبة ، عبد الرازق محمود، أغسطس.

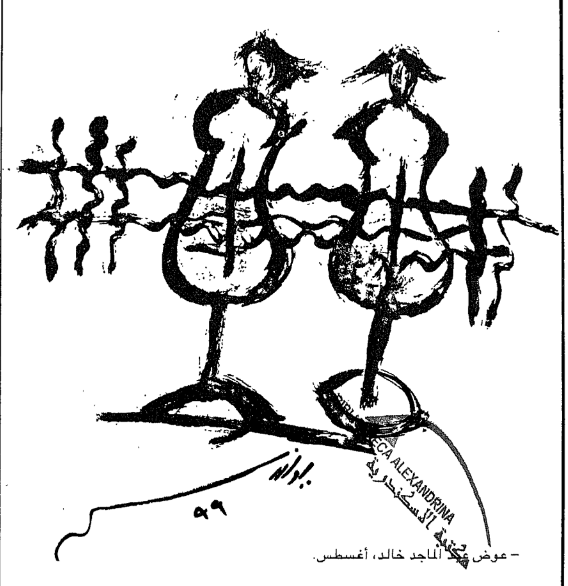
-كفاية احتجاج ، متولى عبد اللطيف، أغسطس.

٤- الأفق المجروح: بشرى بشير ، أكتوبر.

- سيدى التلفاز ، عماد الشايب ، أغسطس.

- بغض مباح ، شحاته أحمد محمد، أغسطس.

- عبد الجواد خفاجي، أغسطس.



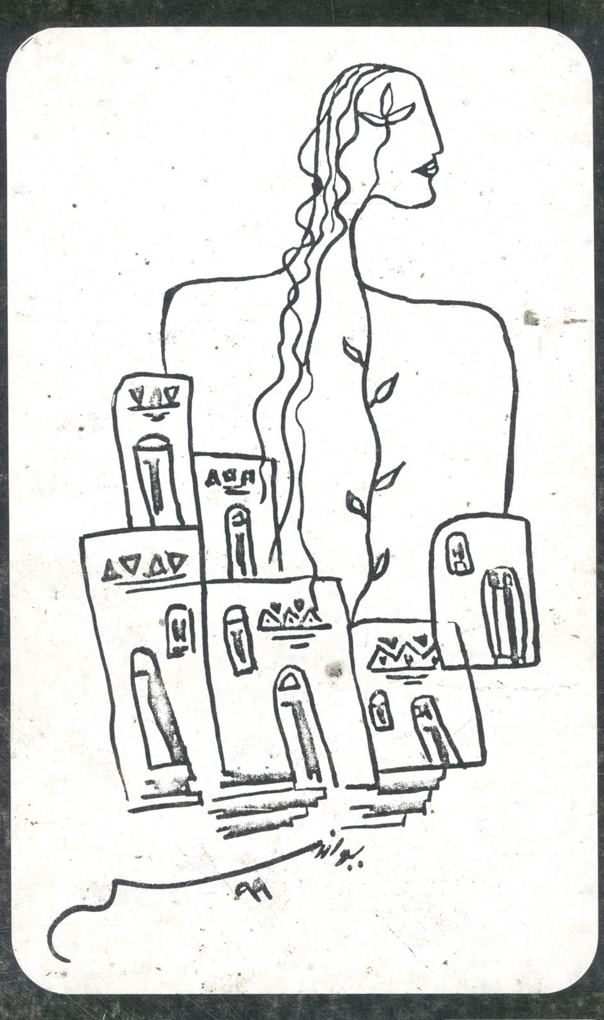
– عوض عبد الماجد خالد، أغسطس.

م- رأى « أدب ونقد »

الثقافة والإعلام فى بيان الحكومة »: غياب الناس والحرية ، فبراير.

ك: موضوعات غير موقعة:

١– لمحات من أدب الجنوب ، ثلاثة عروض موجزة لثلاثة من أبحاث مؤتمر « الإبداع الأدبى فى جنوب مصر بين الواقع والمأمول » الذى عقد فى مدنية المنيا . يناير.



رقم الايداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن: جنيهان

الامل للطباعة و النشر